MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

ALEXANDRU PAȘCANU

17.03.2003.

ARMONIA

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
H0016465

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ – BUCUREȘTI

CONSERVATORIUL DE MUZICĂ
74786
BIBLIOTECA

Redactor : CARP GHEORGHE
Tehnoredactor : MIREA ION

INTRODUCERE

Cercetările istorice au dus la concluzia că, în antichitate și multă vreme după aceea, oamenii au practicat numai cîntarea pe o singură voce[1] (la unison) sau, cel mult, în octave. De-abia în evul mediu, între anii 800—900, se semnalează primele rudimente de polifonie[2]. Practicată la început spontan, în mersuri paralele[3], care se vor combina mai tîrziu cu mișcări oblice[4] și contrarii, această muzică pe mai multe voci[5] este codificată, în preajma secolelor X—XI, printr-o serie de reguli.

Termenul de *contrapunct*[6] apare către anul 1300, în lucrările teoretice ale lui *Philippe de Vitry* și *Johannes de Muris*, care vin să consfințească o practică, instaurată într-o manieră ce avea să se numească *ars nova*, după ce muzica secolelor XII și XIII fusese etichetată *ars antiqua*.

Contrapunctul, care nu trebuie confundat cu *polifonia* (a cărei sferă este mai largă), este arta și știința organizării și înlănțuirii a două sau mai multe melodii simultane, care, posedînd fiecare independența sa, se îmbină într-un tot unitar, în funcție de un *cantus firmus*[7].

Vom fi mai aproape de adevăr dacă vom interpreta etimologia, provenind din *punctum contra punctum*, ca însemnînd *frază contra frază* și nu *notă contra notă*, cum se explică de obicei. Vom acorda, astfel, termenului de *punctum*, accepția sa [illegible]oria medievală, unde *punctum* reprezintă fraza și nu nota izolată, ca în ter[illegible]gia gregoriană.

Se cuvine să subliniem, în mod special, esența melodică și caracterul orizontal al contrapunctului, în opoziție cu axarea pe verticală, specifică armoniei.

Fără să ignore, să conteste sau să neglijeze intervalele armonice, pe verticală, născute între voci (pe care, dealtfel, le verifică și le reglementează riguros), contrapunctul, totuși, are drept obiectiv principal desfășurarea îmbinată a melodiilor concomitente. Începînd cu contrapunctul la trei sau mai multe voci, putem avea uneori senzația unor acorduri. Dar acestea nu reprezintă construcții organizate, ci doar rezultante pe verticală al unor mersuri simultane pe orizontală.

---

1 Monodică.

2 Cîntare pe mai multe voci, cu sunete diferite.

3 *Organum* (cîntarea în cvarte sau cvinte paralele), iar mai tîrziu *falso-bordone* și *gymel* (mersuri paralele de terțe sau sexte).

4 În mișcarea oblică, o voce stă pe loc, în timp ce alta se mișcă.

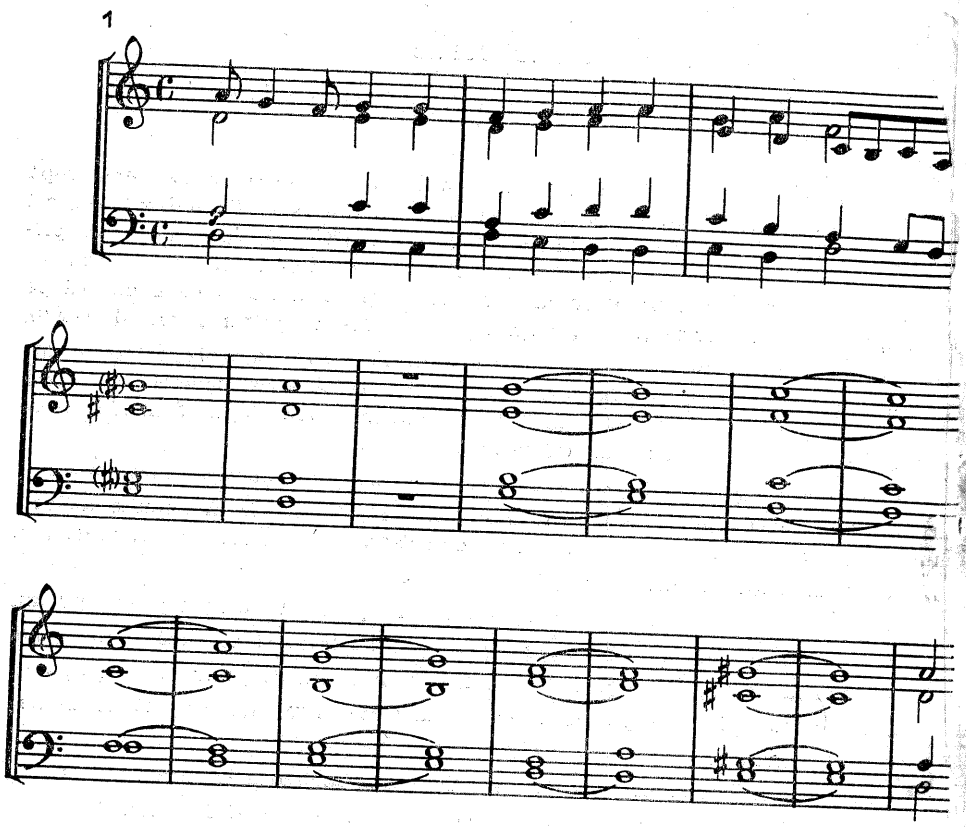
5 *Diafonia*, identică organum-ului în sec. IX—XII, va desemna, mai tîrziu, combinarea diferitelor mișcări ; de asemenea, *discantul*.

6 *Ars contrapuncti*.

7 Prin *cantus firmus* se înțelege o temă melodică principală, pe soliditatea căreia se construiesc toate celelalte melodii concomitente.

Așa, de pildă, unul din cele mai vechi exemple de aparențe acordice ni-
Guillaume de Machaut[1], într-o lucrare contrapunctică către 1360, în Missa N.
Dame, care este totodată și cea mai veche missă polifonică pe patru voci, păst-
pînă la noi :

1



Va trebui să mai treacă peste trei secole, pentru ca apariția și conștiința acordului — ca structură organizată — să declanșeze nașterea armoniei, ca disciplină de-sine-stătătoare[2]. În tot acest timp, *contrapunctul a coexistat cu armonia* cu precizarea că arta contrapunctului, cunoscînd o înflorire care avansează mai repede, conține în interiorul ei germenele armoniei. Acesta, dezvoltîndu-se mai lent și mai tardiv, va ajunge, către sec. XVII, să egaleze în importanță contrapunctul, în sînul căruia încolțise cîndva. Dealtfel, istoricii contrapunctului, care urmăresc să stabilească diferitele stadii care alcătuiesc evoluția acestei arte, recunosc că, după faza realizării marilor forme contrapunctice, ultima etapă este aceea a trecerii spre armonie. Bineînțeles, nu trebuie să uităm nici un moment, că

[1] Machaut (1300—1377).

[2] Deși procesul cristalizării arcordului începe să se producă către sfîrșitul secolului XVI.

această evoluție, pe care o parcurgem sumar, nu este evoluția unui proces de-sinestătător, pur muzical, mecanic și obiectiv. *Istoria muzicii este istoria limbajului și sensibilității umane.* În ea se oglindesc caracteristicile și evoluția spiritului omenesc, așa cum s-a manifestat el de-a lungul veacurilor.

Dacă contrapunctul a precedat armonia, dacă cvintele paralele, admise la început, au fost interzise mai tîrziu, dacă anumite consonanțe (ca terțele și sextele) au fost „descoperite' și acceptate de-abia într-o anumită epocă, dacă multe alte explorări și cuceriri estetice se derulează în timp și spațiu, ele apar și dispar nu pentru că au fost stabilite și statuate de teoreticieni, ci pentru că ele corespund unei profunde și generale necesități ale sensibilității, conștiinței și structurii omenești.

Revenind la faza de trecere spre armonie, proces complex și lent, se pot desluși mai multe fenomene intrinseci, determinante, din care reținem, ca fiind mai semnificative :

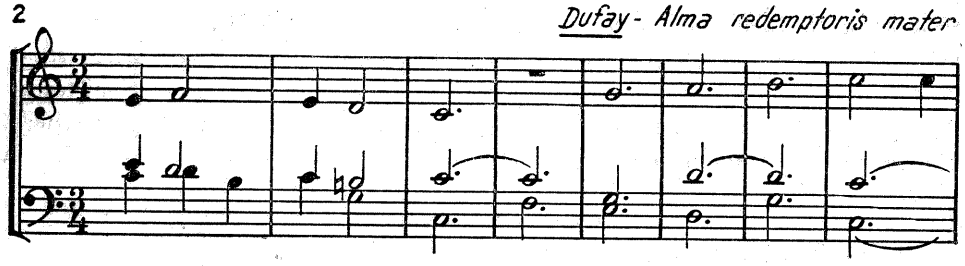
— *atenția sporită față de cuvînt ;*
— *apariția basului fundamental ;*
— *adoptarea terțelor și emanciparea lor ca entități ;*
— *rolul tritonului în afirmarea funcțiilor tonale.*

În ce mod putea favoriza apariția acordului și, deci, a armoniei, atenția față de cuvînt ? Prin natura sa, contrapunctul, care urmărește independența vocilor, cultivă și o independență ritmică, manifestată printr-o mare diversitate de valori acordată duratelor sunetelor. Acest fenomen, stimulat de virtuozitatea tehnică spre un număr mai mare de voci, la care se adaugă și practica stilului imitativ, a dus la o degradare a cuvîntului, care nu mai poate fi recunoscut și urmărit în vălmășagul silabelor, ce nu se mai emit simultan.

Datorită unor reforme dar, mai ales, unei necesități vitale și firești, sub impulsul unei muzici laice, construite simplu și acordic (frottola, madrigalul), se reinstaurează *respectul față de cuvînt*, acțiune care trebuia să înceapă, în primul rînd, prin emisiunea simultană a silabei, ceea ce corespunde, în bună parte, cu *acordul*. Simultaneitatea emiterii sunetelor este o condiție necesară existenții acordului, dar nu și suficientă. Pentru aceasta e nevoie de o viziune verticală, care să trateze acordul ca o entitate independentă și organizată.

Cel de-al doilea factor, care va contribui substanțial la emanciparea acordului, va fi apariția *basului fundamental*. Sub impulsul unei intuiții armonice, unii compozitori încep să distribuie cu precădere vocii celei mai grave (basul)

2 Dufay - Alma redemptoris mater

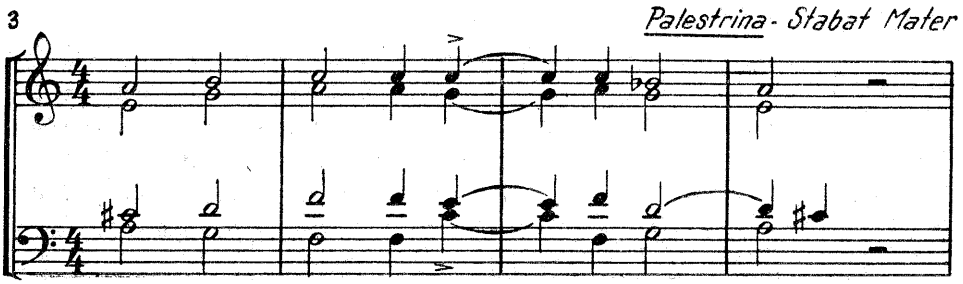


fundamentalele acordurilor, care se nasc din întretăierile melodice, acumulînd, astfel, salturi de cvarte și cvinte, mai ales în preajma cadențelor, fapt care sacrifică întrucîtva melodicitatea acestei voci, pentru rațiuni de ordin vertical.

Aceeași intuiție sau spirit armonic a cîștigat teren, spre definirea acordului, prin adoptarea terțelor și sextelor lansate de *gymel* și *falso-bordone*, mai cu seamă, atunci cînd aceste intervale se afirmă ca entități individuale.

Funcțiile tonale încep să se definească, iar *tritonul* — care a preocupat și a intrigat din capul locului pe polifoniști — devine un element de *mișcare* și *afirmare a tonalității*, susținută dealtfel, din ce în ce mai evident, de pilonii *subdominantei, dominantei* și *tonicii*.

Secolul XVI ne aduce, prin muzica sa — în care culminează opera lui *Palestrina*[1] — o strălucită contopire între *vertical* și *orizontal*, fapt pentru care stilul palestrinian este numit *contrapunctic-acordic*:



Este epoca de aur a contrapunctului care, ordonat și susținut de pilonii acordici, își demonstrează din plin virtuțile expresive.

Jumătatea secolului XVII ne face să asistăm — grație și unor rațiuni de ordin psihologic, estetic și social — la victoria *tonalului* asupra *modalului*, pe care îl instaurase polifonia. E în atmosfera acestui secol o tendință generală spre ordine, simplitate, logică și, mai tîrziu, spre o sinteză care face firească apariția tonalității.

Fenomenul cel mai marcant al acestui nou spirit al armoniei îl constituie apariția muzicii de operă, care, consacrînd stilul dramatic al melodiei acompaniate, se situează la polul opus al polifoniei. Începutul secolului XVII, după tatonări și strădanii, culminează cu capodoperile lui *Monteverdi*[2]. Acestea vor consacra *stilul reprezentativ*, demonstrîndu-ne că înaintașii lui și el acumulaseră materialul acordic (de 3, 4 și 5 sunete), suficient să servească la înălțarea monumentelor sonore ale clasicismului ce va urma.

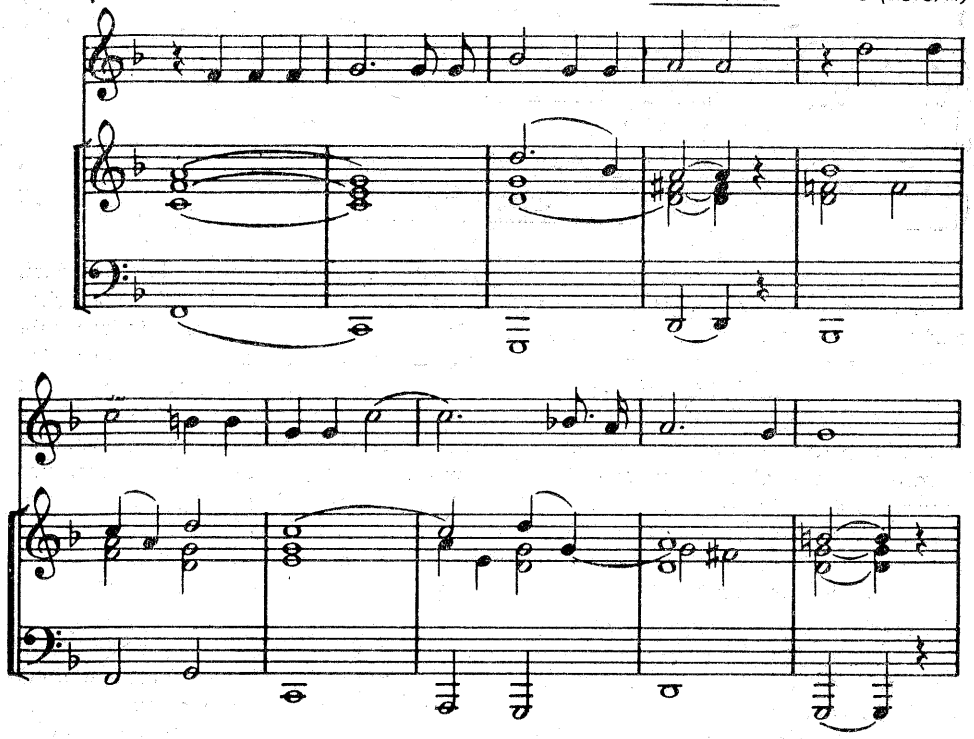
---

[1] *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525(6)—1594).

[2] *Claudio Monteverdi* (1567—1643).

4

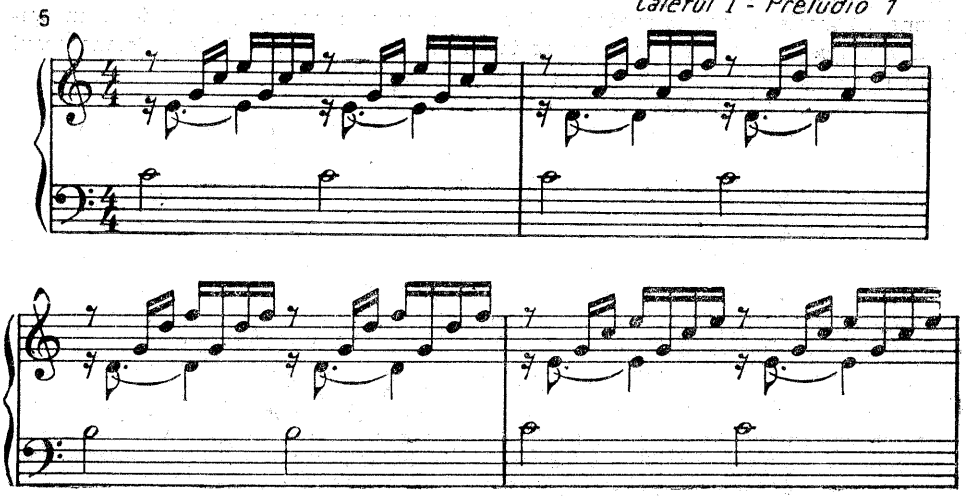
Monteverdi - Orfeo (Actul III)

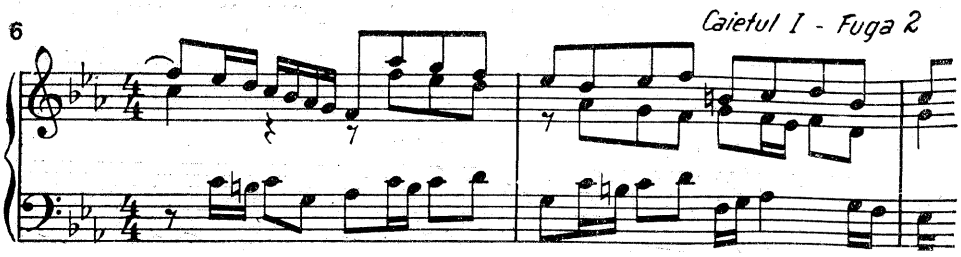


Începutul secolul XVIII aduce consacrarea fermă a armoniei. În primul rînd, opera lui J. S. Bach împletește organic, la un nivel inegalabil, contrapunctul care apusese, cu armonia care răsărea, demonstrîndu-ne totodată, ce culmi pot fi atinse prin reunirea celor două discipline, care stau acum pe picior de egalitate :

Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I - Preludio 1

5





Dacă Palestrina pleca de la liniile melodice pentru a ajunge la acorduri, Bach pornește de la o puternică osatură armonică, pe care va construi magnifice edificii sonore, contopind linii melodice, de o neasemuită libertate, îndrăzneală și frumusețe. Nicăieri contrapunctul și armonia nu-și dăduseră atît de strîns mîna, într-o reunire mai desăvîrșită. Dar ele își dădeau, totodată, mîna și pentru a se despărți. Fiecare își va urma drumul și destinul separat: *contrapunctul* retrăgîndu-se din centrul atenției, după o multiseculară dezvoltare, care-și atinsese culmile, lăsînd calea liberă *armoniei*, ce avea să cunoască de atunci o înflorire vertiginoasă și strălucită. Și totuși, cele două discipline vor păstra, ca o amintire a convieţuirii lor, o serie de influenţe care se întrepătrund reciproc. De asemenea, ceea ce a mai contribuit substanţial la consacrarea armoniei a fost aportul acusticii și teoretizarea muzicii, care au conștientizat și sistematizat noua tehnică a armoniei.

Teoreticienii armoniei nu au *inventat* un nou sistem, ci au *descoperit* legităţile pe care muzicienii se sprijineau instinctiv, într-o practică de aproape două secole. Ei s-au găsit mai întîi în fața capodoperilor, ce justificau și girau noua disciplină; nu le rămînea decît să deducă, să sistematizeze și să sintetizeze fenomenele și analogiile întîlnite.

Anul 1722 este sortit să marcheze un punct crucial în istoria muzicii, demonstrîndu-ne paralel, pe plan artistic, ca și pe cel teoretic, că noul aspect al muzicii era iminent, plutea în atmosfera secolului. În acest an au apărut: partea I din *Clavecinul bine temperat de Bach* și *Tratatul de armonie*[1] conceput de *Jean Philippe Rameau* (1683—1764). Om de știință și artist totodată, savant („sçavant") cum ținea să se intituleze mai înainte de orice, organistul și compozitorul Rameau devine părintele armoniei moderne. Cercetător avid și obiectiv, el gîndește în spiritul iluministul al secolului de sub egida lui *Descartes*[2], pornind de la monocordul școlii lui *Pitagora*[3], concepţie trecută și revăzută prin *Zarlino*[4].

---

[1] Traité de l'Harmonie, réduite à ses Principes naturels.

[2] *René Descartes* (1596—1650), filosof, matematician și fizician francez.

[3] *Pitagora din Samos* (c. 580—500 î.e.n.), filosof și matematician grec, care stabilește pentru elini primele noțiuni științifice ale muzicii.

[4] *Zarlin (o) Gioseffo* (1517—1950), teoretician și compozitor italian, autor al unor importante tratate: *Institutioni armoniche, Dimonstrationi armoniche* ș.a., fiind, poate, primul care detașează noțiunea de armonie de cea de contrapunct. El prezintă acordul ca o entitate, provenită din suprapunerea de terțe.

SISTEMUL DIATONIC

I. Armonie—acord

Dacă *armonia* — a cărei apariție a fost sumar expusă mai înainte — este o disciplină relativ tînără, în schimb termenul de *armonie* cunoaște o vechime considerabilă și înțelesul său s-a modificat de mai multe ori, plasîndu-se întotdeauna cu diferite sensuri, pe mai multe planuri, dintre care unul *general* și altul *particular — muzical.*

În muzica vechilor greci, armonia[1] reprezintă o gamă, o succesiune coordonată de sunete și, tot aici, mai poate fi atașat și de o noțiune de simultaneitate, restrînsă, bineînțeles, în muzica antică.

În evul mediu, termenul începe să fie legat de combinații polifonice pentru ca, odată cu secolul XVII, să capete un înțeles strict deosebit, anume de caracter *structural* și *funcțional* pe deoparte și didactic pe de alta.

Renunțînd la un detaliat tur de orizont istoric, ca și la nenumăratele accepții ale acestui termen, ne vom îndrepta atenția direct asupra armoniei, privită ca disciplină modernă. *Armonia este știința și arta, al cărei obiectiv constă în a studia și reglementa relațiile, observînd legile funcționalității, atît în ceea ce privește acordul luat izolat cît și a înlănțuirii cu alte acorduri, precum și în raporturile sale cu melodia.*

Armonia se preocupă, în sensul cel mai general, de rînduirea materialului *acordic* și de *coordonarea* sa cu cel *melodic,* în scopul obținerii unui anumit ansamblu de *ordine* și *echilibru.*

Acordul, care constituie materialul principal în studiul armoniei, poate avea în tehnica muzicală două accepții : una cu o sferă mai largă, parțial improprie, și alta cu o sferă mai restrînsă, mai severă. În primul caz, *prin acord se înțelege gruparea verticală, emisiunea simultană a*

---

[1] Cuvîntul grecesc *harmonia,* întîlnit deja la Homer, înseamnă : aranjare, rînduire, ajustare, potrivire.

Dealtfel, *harmonia* este, nu întîmplător, și numele uneia din fiicele lui *Zeus,* care va deveni mama muzelor.

Termenul — care va rămîne constant atașat de ideea de organizare și ordine — capătă prin extensie, în sens general, semnificația de : îmbinare echilibrată a părților unui întreg, astfel ca să tindă și să coopereze spre același țel, idee comună, dealtfel, diferitelor culturi.

mai multor sunete. În această accepțiune pot intra și o serie de suprapuneri sonore, cărora li se atribuie această denumire doar printr-o analogie aparentă cu acordurile reale. Nu orice suprapunere de sunete constituie un acord propriu-zis, de pildă : mersurile de *burdon popular*, întîlnirile pe verticală în desfășurarea contrapunctică, efectul de *ison* la o melodie modală etc. Prin analogia aparentă, de care vorbeam mai sus, din spirit de simplificare și comoditate, ele sînt numite impropriu, dar frecvent, tot acorduri.

Simultaneitatea mai multor sunete este o condiție necesară, dar nu suficientă. Se impune ca această simultaneitate să fie o construcție în sine, o entitate care să urmărească un efect, un scop, atît prin emisiunea sa cît și prin raporturile create cu celelalte acorduri. Iată de ce, în al doilea caz, sensul este mai restrictiv și acesta va fi cel vizat în studiul armoniei. În această accepție, *acordul este un agregat sonor, alcătuit din mai multe sunete simultane, cu o organizată și determinată structură sonoră și estetică*. El este o entitate, atît cît privește construcția sa, cît și funcțiunea pe care o exprimă, rezultantă a relațiilor sale cu alte acorduri.

Rezonanța naturală. Geneza acordului

Aproape toate tratatele de armonie încep prin a explica generarea acordului din *rezonanța naturală* a sunetului muzical. Dar explicația este o teoretizare tardivă, retroactivă, pentru că, la timpul respectiv, acordul înmugurea spontan, compozitorii acelor vremuri cultivîndu-l instinctiv, aceștia necunoscînd existența rezonanței naturale și nici laboratoarele acustice, grație cărora să fie detectată și demonstrată.

Rezonanța se produce, subzistă latent în natură, în alcătuirea intimă a sunetului muzical și în noi, în sensul că o putem sesiza, desluși și explora instinctiv, treptat, prin evoluție.

Încă de la primul *Tratat de armonie*, Rameau explică nașterea acordului, ca provenient din rezonanța naturală[1] a sunetului muzical. Cercetările acustice ulterioare ca și studiul armoniei au confirmat și dezvoltat această bază științifică. Chiar dacă, astăzi, unii cercetători încep să manifeste rezerve față de rolul rezonanței, nimeni nu poate tăgădui

[1] După descoperirile premergătoare ale mai multor teoreticieni, istoricii îi acordă lui *Sauveur* (1653—1716) meritul de a fi primul care a determinat datele științifice ale rezonanței (Comunicare la Academia de Științe din Paris, 1700).

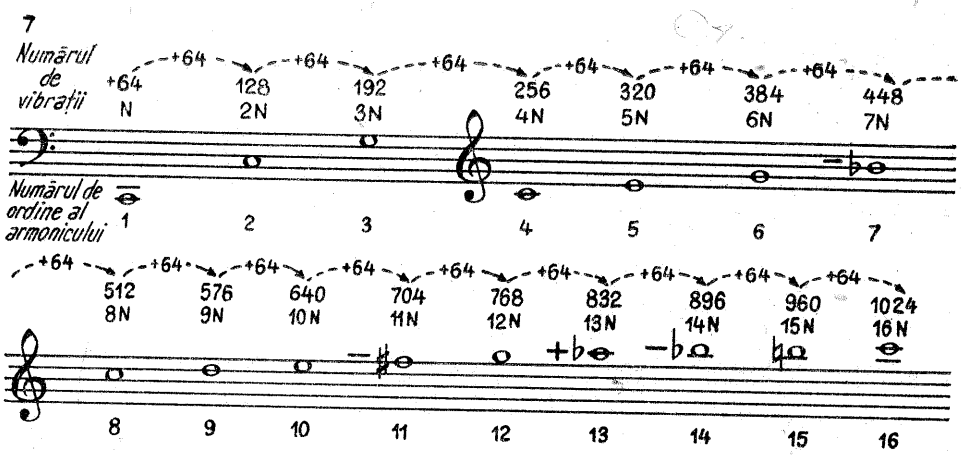
însă că aceasta a constituit, timp de secole, baza științifică pentru explicarea unor fenomene acustice și armonice.

În ce constă rezonanța naturală? Sunetul muzical, aparent simplu, este în fond o complexitate sonoră, el fiind însoțit de o serie de sunete secundare, coexistente, a căror prezență este determinantă pentru anumite caracteristici ale sunetului. Acest ansamblu de sunete concomitente, numite *armonice,* constituind substratul sonor al sunetului muzical, se numește *rezonanță muzicală.* S-ar putea face întrucîtva o analogie cu lumina albă, care, după cum s-a demonstrat, provine din suprapunerea culorilor spectrale. Acest fenomen acustic se explică prin faptul că, odată cu vibrația sunetului principal se produc și alte vibrații simultane ale unor porțiuni din coarda sau din coloana de aer, pe care cu greu le-am putea detecta separat, dar care se contopesc în ansamblu.

Cu cît lungimea coardei sau a tubului sonor este mai mare și sunetul este deci mai grav, cu atît rezonanța este mai bogată în armonice.

Lipsa sau prezența unora dintre armonice ca și variația lor de intensitate contribuie la determinarea timbrului respectiv.

Iată tabloul rezonanței superioare, cuprinzînd armonicele sunetului fundamental *Do,* din octava mare :[1]



Cercetînd alcătuirea rezonanței naturale remarcăm ordinea, raporturile și ierarhizarea sunetelor armonice.

---

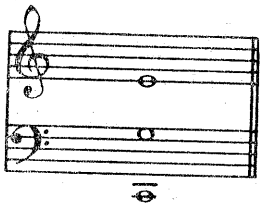
[1] Cercetînd succesiunea numerelor care reprezintă vibrațiile (frecvențele), aparținînd fiecărui sunet armonic, constatăm o desăvîrșită ordine matematică. Fiecare sunet adaugă față de precedentul un număr constant de vibrații, egal cu numărul de vibrații al sunetului fundamental (N), în cazul de față, N=64.

Dublul unui număr ne oferă octava armonicului respectiv (fundamentala : 1, 2, 4, 8, 16 etc., cvinta : 3, 6, 12, 24 etc. ; terța ; 5, 10, 20 etc.).

În ceea ce privește importanța elementelor componente, se poate observa că *fundamentala* este repetată cel mai mult, urmată de *cvintă* și apoi de *terță*. Nu întîmplător, aceste elemente, detașate, în prim plan, reprezintă însăși elementele constitutive ale acordului.

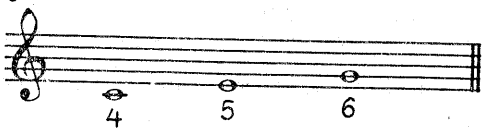
Într-adevăr, eliminînd repetările, obținem :

8



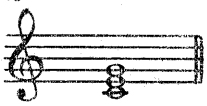
Care, într-o formă mai strînsă, corespund cu armonicele 4, 5, 6 :

9



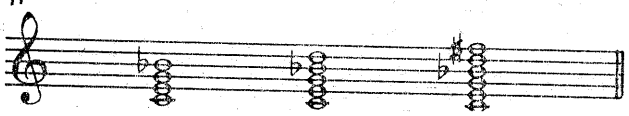
de unde acordul perfect major :[1]

10



Recurgînd mai departe la celelalte sunete armonice (respectiv 7, 9, 11), putem obține acorduri din ce în ce mai complexe :

11

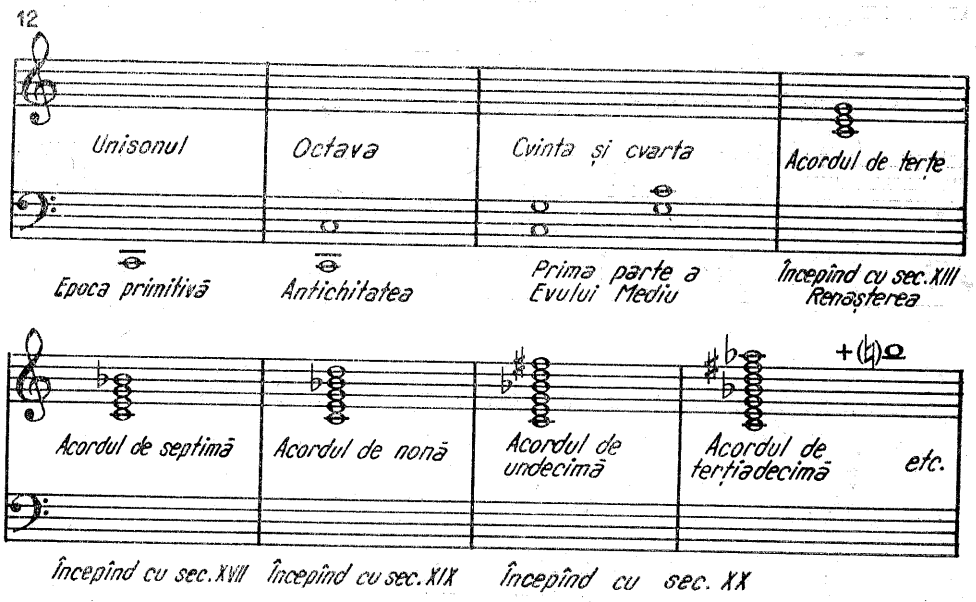


Dacă ne referim la înălțimea sunetelor care alcătuiesc rezonanța, remarcăm că, față de intonația temperată, unele din ele (7, 11, 14) sînt puțin mai jos, iar altele (13) ceva mai sus. Bazați pe această inadvertență între aceste sunete netemperate, pe care muzica nu le utilizează, unii teoreticieni au manifestat rezerve, ba chiar au negat rolul rezonan-

[1] În felul acesta, acordul se prezintă numai aparent ca o suprapunere de terțe. Gîndit în funcție de fundamentala care l-a generat, el este alcătuit din *cvintă+terță* sau *cvintă+terță+septimă* etc.

ței naturale în generarea acordurilor. Într-adevăr, existența rezonanței nu este numai o realitate exterioară, fizică și obiectivă, ci ea se oglindește în însăși sensibilitatea interioară, subiectivă a spiritului omenesc, care a intuit-o și adaptat-o, punînd-o în practică mai înainte ca știința să o fi demonstrat.

Rezonanța naturală, percepută gradat, poate să reprezinte totodată și tabloul dezvoltării limbajului armonic, într-un milenar proces evolutiv :



Există oare și o rezonanță inferioară ? Iată o întrebare care, începînd din 1754, cînd Tartini[1] pretindea că aude octava inferioară a sunetului emis, a constituit încă o preocupare pentru mulți fizicieni și muzicieni.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea contribuie la afirmarea[2] rezonanței inferioare, dar ea constituie mai degrabă o ficțiune, o construcție rațională decît o realitate efectivă[3]. Ceea ce a îndemnat la deducerea rezonanței inferioare a fost necesitatea de a explica proveniența *acor-*

---

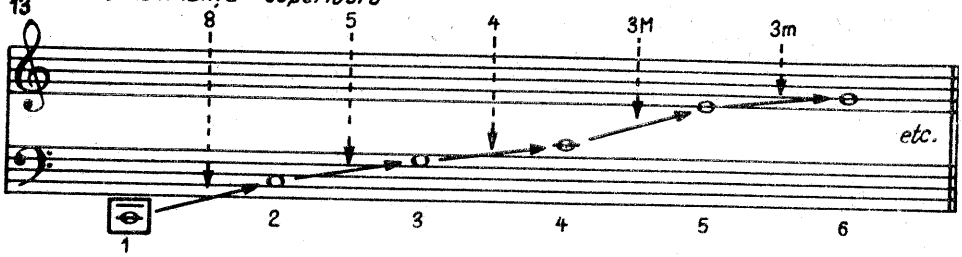
[1] *Giuseppe Tartini* (1692—1770), strălucit violonist și compozitor italian. Această pretinsă depistare fusese semnalată și de alții.

[2] Printre cei care o susțin : *von Oettingen, Riemann, Gevaert, d'Indy* etc.

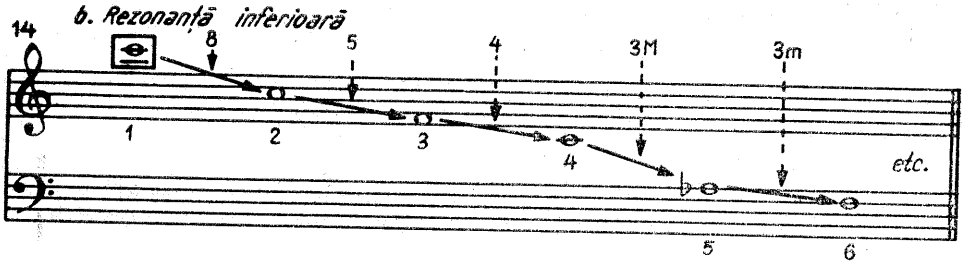
[3] E drept că, mai recent, unele sonograme, realizate în anumite condiții, ar lăsa să se întrezărească unele posibilități, dar rezonanța interioară nu a putut fi încă demonstrată științific.

dului minor, după modelul celui *major.* Răsturnîndu-se simetric etajarea rezonanței superioare, ca într-o oglindă, se obține o succesiune inversă :

13 *a. Rezonanță superioară*

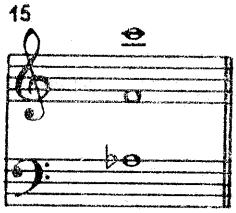


14 *b. Rezonanță inferioară*



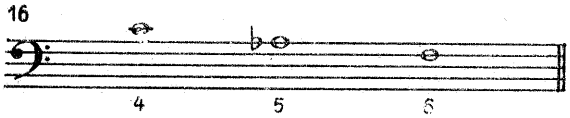
Dacă procedăm ca și în cazul precedent, eliminînd armonicele care se repetă, obținem :

15



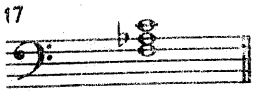
Care, într-o poziție strînsă, corespunde cu armonicele 4, 5, 6 :

16



Alcătuind, astfel, acordul perfect minor :

17



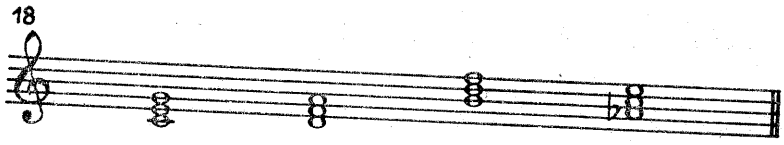
Perfecta simetrie, mai sus expusă, care ar explica prin analogie provenienţa acordului minor, a atras pe unii teoreticieni[1], dar nu s-a găsit demonstraţia, confirmarea ştiinţifică necesară.

Evitînd o serie de alte explicaţii[2], supoziţii şi dispute, provocate de acest subiect, considerăm că, după atîtea secole de utilizare, trebuie să recunoaştem o realitate evidentă : *existenţa acordului minor.*

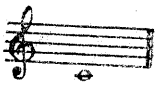
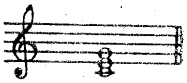
Clasificarea acordurilor

După numărul de sunete diferite, care intră în alcătuirea unui acord, prin suprapuneri de terţe, vom distinge :

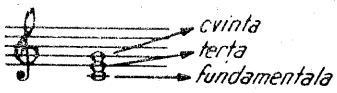
— acorduri de trei sunete (trisonuri)



[1] *Hugo Riemann,* unul din susţinătorii de frunte ai rezonanţei inferioare, este şi autorul unui *Manual de armonie (1887),* unde pune în practică unele inovaţii. El foloseşte un nou cifraj al acordurilor, după sensul rezonanţei care l-a generat : + pentru acordul *superior* (major) şi 0 pentru acordul *inferior* (minor).

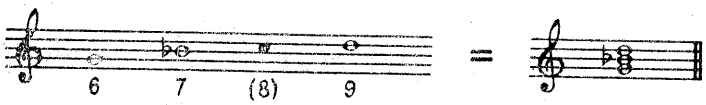
Acelaşi sunet,  cifrat cu +, înseamnă  cifrat cu 0,

înseamnă În cazul acordului *major*, sunetul care generează

acordul este *jos* 

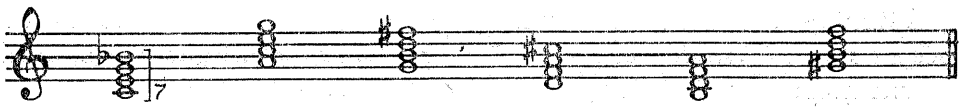
pe cînd la acordul *minor* este *sus :*

[2] Una din ele justifică acordul minor, ca fiind cuprins în rezonanţa superioară, deasupra celui major, respectiv armonicele 6, 7 şi 9 :



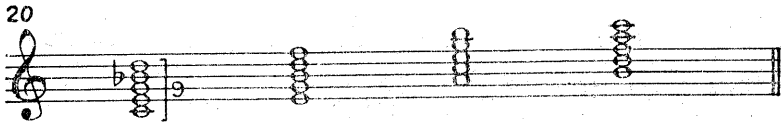
— acorduri de patru sunete (acorduri de septimă)

19



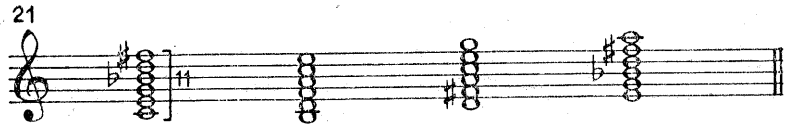
— acorduri de cinci sunete (acorduri de nonă)

20



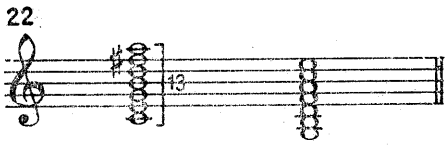
— acorduri de șase sunete (acorduri de undecimă)

21



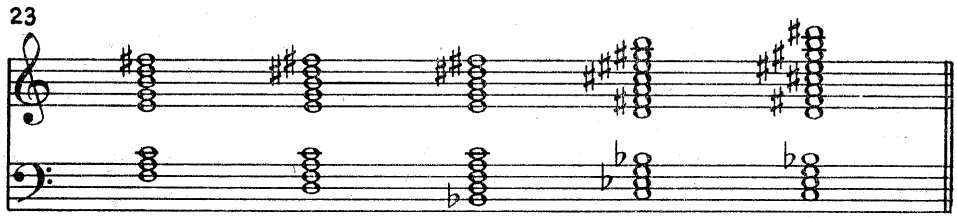
— acorduri de șapte sunete (acorduri de terțiadecimă)

22



— acorduri de opt, nouă, zece, unsprezece și douăsprezece sunete etc.

23

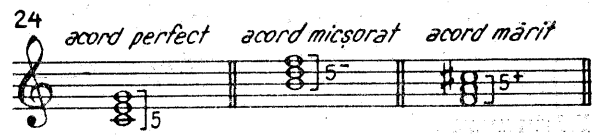


După cum se remarcă, pe măsură ce se încarcă de elemente, numărul acordurilor posibile scade, sunetele care să le diferențieze devenind

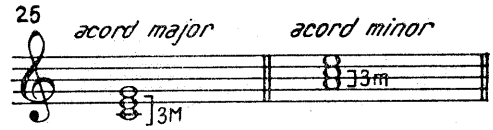
tot mai puține. Astfel, acordul de 12 sunete rămîne să fie unul singur. Ne putem explica atunci de ce o muzică, în care se abuzează de acorduri supraîncărcate, prin lipsa de diferențiere a materialului acordic, creează o senzație de monotonie.

În funcție de specia intervalului, care separă elementul unui acord de fundamentala sa, distingem :

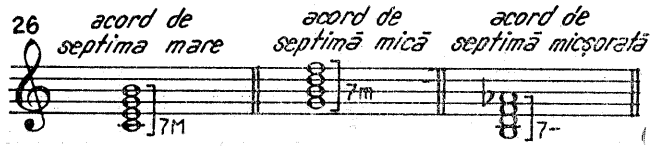
— după *cvintă*



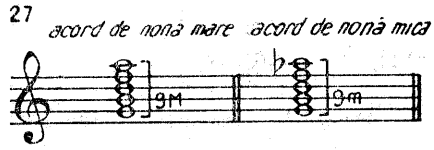
— după *terță*



— după *septimă*



— după *nonă*



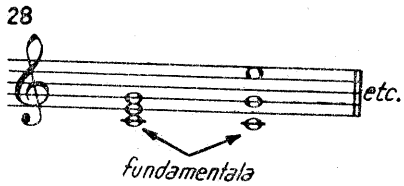
și așa mai departe (undecimă perfectă, undecimă mărită, terția-decimă majoră etc.).

CONSERVATORIUL DE MUZICĂ
74786
BIBLIOTECA

Stările acordurilor de trei sunete

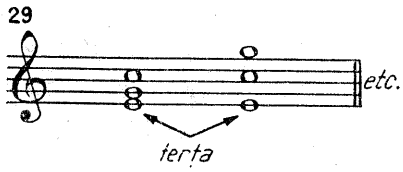
Starea directă

Un acord în care *fundamentala* se află la bas[1] este în *stare directă* (stare fundamentală) :



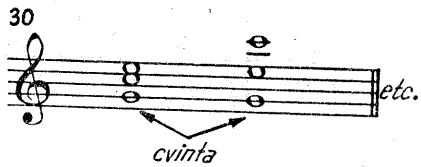
Răsturnarea I

Un acord care are *terța* la bas este în *răsturnarea I.*
În acest caz, acordul de mai sus se va prezenta astfel :



Răsturnarea a II-a

Un acord care are *cvinta* la bas este în *răsturnarea a II-a :*



Pozițiile acordului

Pozițiile armonice

Pozițiile armonice (care nu trebuie confundate cu stările acordului) sînt determinate de intervalele care separă un sunet de altul, indiferent de elementul care se găsește în bas.

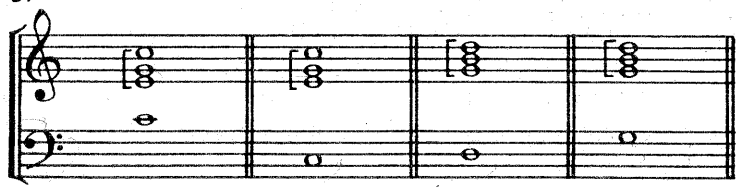
---

[1] Prin nota de la bas, într-un sens mai larg, se înțelege sunetul cel mai grav dintr-un acord, indiferent dacă acest sunet este intonat de bas sau de o altă voce.

Un acord se poate prezenta în trei poziții armonice : *strînsă, largă* sau *mixtă.*

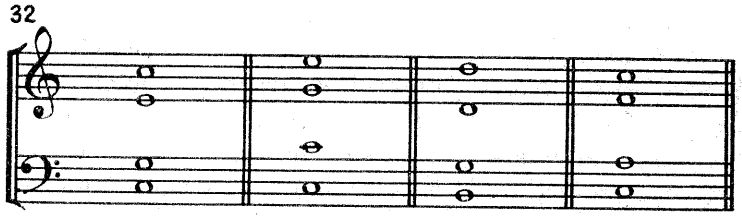
1. *În poziția strînsă* (sau *pianistică*), elementele acordului sînt cît se poate de apropiate, încît nu mai rămîne loc de intercalat un alt element al acordului. La determinarea poziției strînse se au în vedere toate vocile, în afară de bas, care se poate găsi la orice distanță de ele, poziția acordului rămînînd strînsă :

31



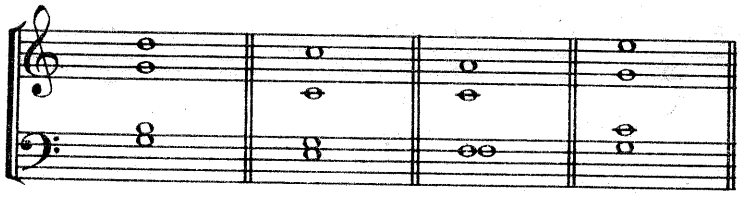
2. *În poziția largă* (sau *corală*), sunetele acordului sînt astfel etajate, încît între fiecare din ele s-ar mai putea intercala un element al acordului :

32



3. *În poziția mixtă,* acordul se prezintă cu unele sunete alăturate, în poziție strînsă, iar cu altele în poziție largă :

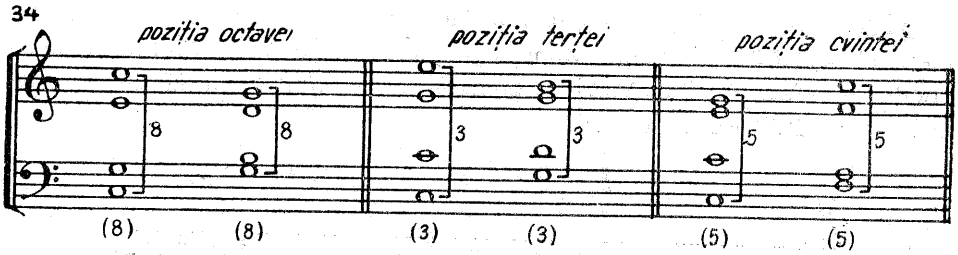
33



Pozițiile melodice

Pozițiile melodice se referă la intervalul care separă sunetul cel mai înalt (m e l o d i a) de bas.

La un acord în stare directă, pozițiile melodice pot fi : poziția *octavei, a terței, sau* a *cvintei :*



După cum se constată din exemple, luăm în considerație *intervalul simplu* și nu cel real (compus), dintre vocile externe.

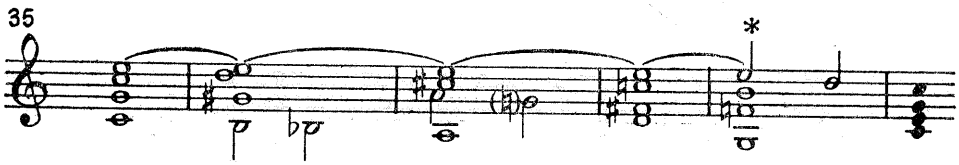
*

* *

Funcționalitate. Tonalitate

Sunetul, luat izolat, nu constituie obiectul muzicii. Fenomenul muzical necesită existența a cel puțin două sunete[1]. Sensibilitatea noastră nu se mulțumește să facă o simplă înregistrare a sunetelor muzicale pe care le recepționează, ea determină în conștiință comparații, raporturi, cărora le acordă o anumită apreciere de natură artistică. În felul acesta sunetele, ca și acordurile capătă, în cursul desfășurării muzicale, diferite funcțiuni.

Ce este funcțiunea muzicală ? Înainte de a o defini, vom lua un exemplu. Cîntînd următorul șir de acorduri[2],



vom constata că sunetul comun *mi,* deși, din punct de vedere acustic rămîne neschimbat, cu același număr de vibrații, totuși, el ne produce

[1] În anumite etape de dezvoltare (muzica primitivă, muzica de copii etc.) desfășurarea muzicală se limitează firesc la două-trei sunete.

[2] Este schema armonică, simplificată și transpusă în Do major, a piesei „Vis de dragoste" de *Liszt.*

în fiecare acord o altă impresie, ajungîndu-se ca, în măsura a cincea (*) să simțim chiar necesitatea înlocuirii sale cu sunetul *re*. De ce ? Pentru că, de fiecare dată, sunetul *mi* a îndeplinit o nouă funcțiune în acord, găsindu-se în alte relații cu sunetele însoțitoare.

Caracterul, impresia produsă, sensul pe care îl acordăm, ierarhizarea și interdependența (atracție, neutralitate sau respingere), rezultate între un sunet sau un acord prin raporturile sale cu celelalte sunete sau acorduri cu care se înlănțuie, iată ceea ce numim funcțiune[1].

Esența funcțiunii este de natură psihică, subiectivă, ea este învesmîntarea, pe care noi o reflectăm sunetului, ajuns în conștiința noastră, într-o anumită ambianță.

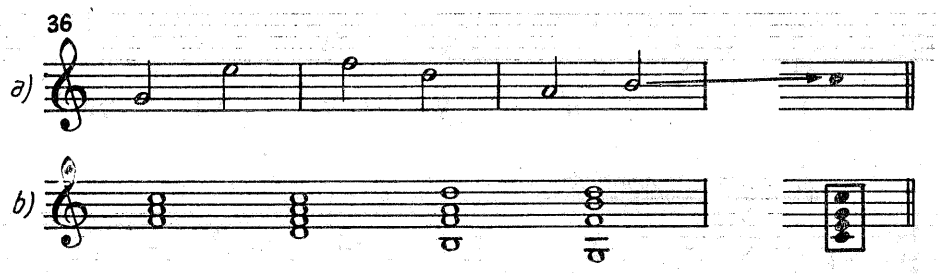
Negînd funcționalitatea, negăm caracterul psiho-fizic și, deci, uman al muzicii. Funcționalitatea conferă muzicii atributele limbajului și ale artei. Fără funcționalitate, muzica ar rămîne o simplă ramură a acusticii.

Milenara practică a muzicii ne-a demonstrat că, în conștiința sa, omenirea *organizează* sunetele în unități, formule, sisteme, prototipuri (intonații, moduri, acorduri, tonalități) care sînt caracteristice și evoluează în funcție de etapa de dezvoltare, temperament, așezare geografică sau alte considerente antropologice, intelectuale, istorice, sociale etc.

După cum s-a văzut, acordul și, deci, armonia sînt legate de apariția sistemului tonal.

Înainte de a da o definiție a tonalității, vom recurge și aici la exemplu elementar, care ne demonstrează că procesul constituirii tonalității este în primul rînd un fenomen psihic.

E suficient să intonăm o simplă înșiruire de sunete (a) sau de acorduri (b), ca cele ce urmează



și, în ambele cazuri, *vom simți nevoia* unui punct de sprijin, a unui centru, spre care desfășurarea muzicală tinde în mod firesc (respectiv sunetul *do* sau acordul *do major*) deși acestea *nu au fost intonate*.

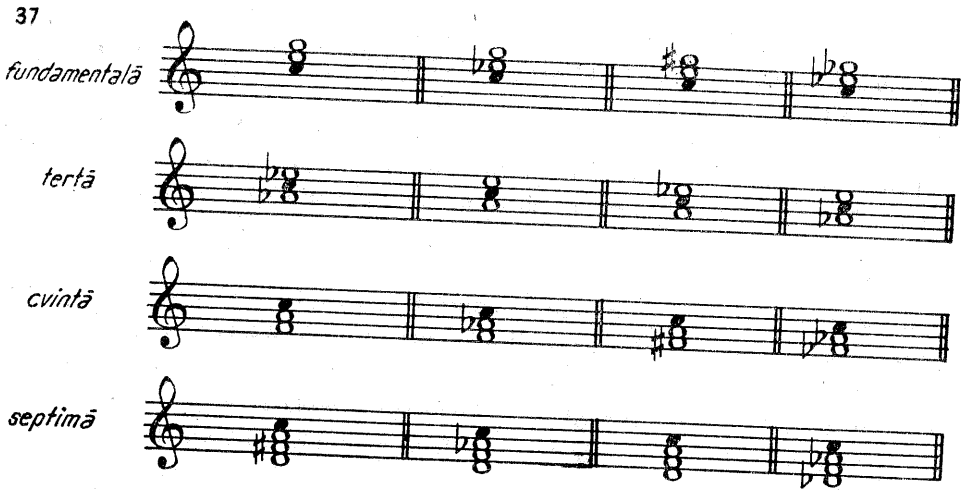
---

[1] În studiul nostru, vom întîlni o funcționalitate în cadrul acordului (fundamentală, terță, cvintă etc.) și alta în cadrul tonalității (tonică, subdominantă, sensibilă, dominantă etc.).

Înțelegem, deci, prin *tonalitate, ansamblul de sunete interdependente, polarizate în jurul unui centru gravitațional — tonica — sunet care se impune atît pe plan fizic cît și psihic.*

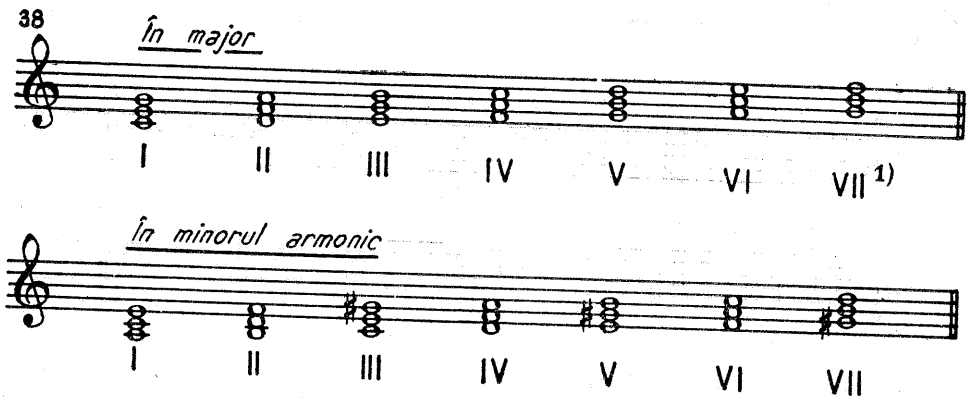
Fiindcă ne găsim la capitolul funcționalității, trebuie să semnalăm faptul că, alături de funcțiunea unui sunet în interiorul acordului, exemplificată anterior, mai există o *funcționalitate* și în cadrul *tonalității.*

37



Din materialul unei tonalități se poate construi pe fiecare treaptă cîte un acord, prin suprapuneri de terțe, care-și va asuma și el funcția treptei respective, *fundamentală* în acord :

38



— După cum se observă, *în major* apar :
— acorduri majore pe treptele I, IV și V ;
— acorduri minore pe treptele II, III, și VI ;
— acord micșorat pe treapta VII.

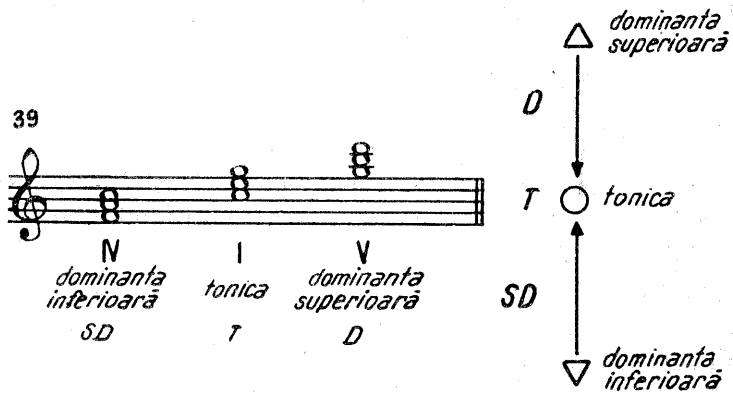
În *minorul armonic :*

— acorduri majore pe treptele V și VI ;
— acorduri minore pe treptele I și IV ;
— acorduri micșorate pe treptele II și VII ;
— acord mărit pe treapta III.

Din punct de vedere al funcționalității, vom distinge două categorii de acorduri : *principale* și *secundare.*

Acordurile formate pe treptele I, IV și V sînt principale, restul fiind acorduri secundare.

Din atracția contrară a celor două dominante — *superioară* și *inferioară* (subdominanta) — se creează o corelație, al cărei echilibru și stabilitate se fixează pe punctul central median, *tonica,* care polarizează întreaga tonalitate :



Observăm, de asemenea, că cele trei acorduri conțin toate sunetele tonalității respective.

Din motive pedagogice, prima parte a studiului armoniei va utiliza numai acordurile principale, suficiente pentru armonizarea temelor simple.

Consonanță—disonanță

Consonanța[1] reprezintă una din porțiunile cele mai instabile, mai maleabile și mai dificile de fixat din întreaga teorie a muzicii. Încercările de a o preciza se grupează pe două planuri : unul *estetic* și *psihologic*[2] și altul *acustic,* privind materialul sonor.

---

[1] Etimologic : sunete care se reunesc.

[2] *Carl Stumpf* susține în lucrarea sa *Tonpsychologie* (1883) că, în realitate, consonanța nu e de ordin fizic, exterior, ci de ordin subiectiv, intern, bazat pe fenomenul psihologic al „fuziunii sunetelor".

În prima categorie a circulat definiția, prin care se denumește consonant intervalul sau acordul care oferă urechii o impresie „plăcută".

O altă explicație, tot de natură psihologică, caracterizează consonanța prin senzația de destindere, repaus, la care dă naștere, spre deosebire de disonanță, care creează tensiune, conflict și necesitatea de rezolvare. Aceste criterii sînt lipsite de obiectivitate, ele variind de la o epocă la alta[1], de la o colectivitate de alta, de la individ la individ și chiar la aceeași persoană, în funcție de stadiul său de evoluție.

În cea de-a doua categorie, unde criteriul de apreciere este obiectiv, avînd la bază materialul sonor, se admite că un interval este cu atît mai consonant, cu cît se va găsi un raport mai simplu între numărul de vibrații al sunetelor care îl alcătuiesc. În acest caz nu mai este vorba de antiteza : consonant — disonant, ci de diferite grade de comparație, în care un interval este mai consonant sau mai disonant decît altul.

În consecință, se atribuie calificativul de consonant acordului format din primele trei elemente diferite ale rezonanței, care se găsesc în cele mai simple raporturi[2] de vibrație (fundamentala, cvinta și terța).

În ultima vreme, începe să se afirme teoria *relativității consonanței*[3], care încearcă să adapteze noțiunea de consonanță, ținînd seama de criterii istorice, sociale, stilistice etc.

Atribuind calificativul de *consonant* acordului *perfect major* și *perfect minor*, satisfacem atît criteriile subiective cît și pe cele obiective, integrîndu-ne totodată și în cadrul teoriei *relativității consonanței*, știind că prima parte a studiului armoniei reproduce practica secolelor XVII, XVIII și XIX, care considera consonante acordurile de mai sus.

Pe măsură ce studiul nostru va urmări evoluția consonanței, vom semnala noi criterii și relații, întîlnite în muzica secolului XX, încercînd să deslușim emanciparea acestei noțiuni.

*

* *

---

[1] Așa de pildă, pînă în sec. XIII, *sexta* era considerată *disonantă* și trebuia rezolvată.

[2] Octava $\binom{2}{1}$, cvinta $\binom{3}{2}$, cvarta $\binom{4}{3}$, terța mare $\binom{5}{4}$ etc.

[3] *Schönberg* și *Koechlin* o formulează în tratatele lor de armonie, pornind de la baze diferite, pentru a ajunge la concluzii asemănătoare, susținute astăzi de *Jacques Chailley*.

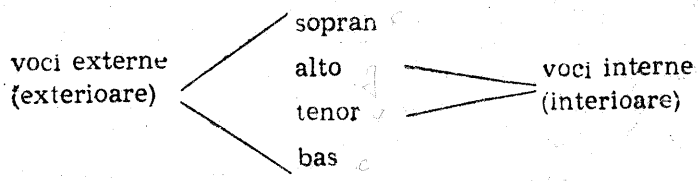
II. Armonia la patru voci

Vocile

Istoria muzicii ne ilustrează cum, pornind de la o singură melodie, oamenii și-au dezvoltat cîntarea în complexe tot mai bogate, ajungîndu-se, în faza de culminație a polifoniei neerlandeze, la hiperdivizate combinații corale[1]. Cristalizarea acordului și a armoniei a impus simplificarea și reducerea părților la patru, cîte una pentru fiecare categorie principală de voce, fapt care coincide cu structura de trei elemente a trisonului, plus dublarea celui mai important element. (Monica)

Fixarea la patru voci contribuie la o esențializare și limpezire sonoră, care poate asigura sinteza armonică, chiar și atunci cînd e vorba de muzică instrumentală sau orchestrală[2].

Asigurînd acoperirea întregii întinderi a vocii umane, cele patru voci sînt, în ordinea înălțimii : *sopran, alto, tenor* și *bas*[3]. Dat fiind așezarea lor în ansamblul coral, ele se împart în voci *externe* (sopran, bas), și *interne* (alto, tenor) :

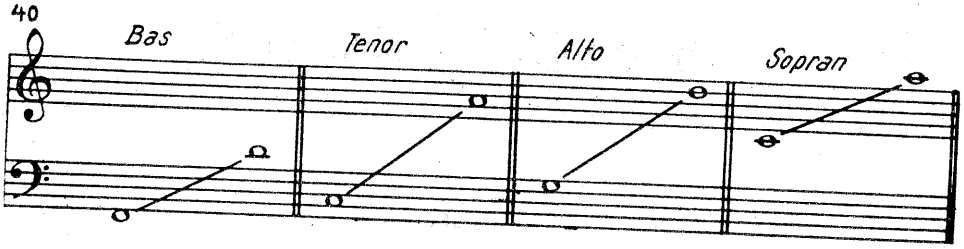


[1] I se atribuie lui Ockeghem (către 1420—1495) realizarea unui motet la 36 de voci, fapt care-i va atrage, alături de altele, o deosebită reputație.

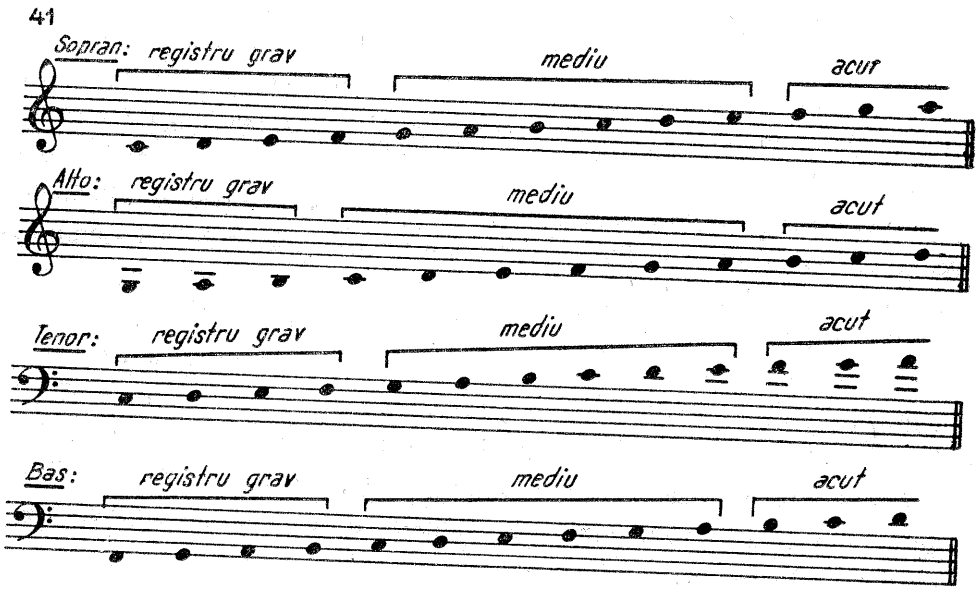
[2] Cum e cazul la Haydn, Mozart ș.a.

[3] E vorba de principalele categorii de voci, celelalte (mezzo, bariton etc.) urmînd să se integreze în una din aceste patru. Iată un argument în plus, în rezerva recomandată, pentru folosirea registrelor extreme.

Iată *întinderea*[1] sau *ambitusul* fiecărei voci, de care se va ține seamă în studiul armoniei :



La rîndul său, *ambitusul* fiecărei voci[2] se împarte în trei registre : *grav, mediu* și *acut*.



Trebuie semnalat faptul că, în corul de amatori, limitele din grav și acut sînt rareori posibile. Dealtfel, chiar pentru corurile cu experiență sau profesioniste sunetele extreme trebuie să fie „aduse" adică pregătite treptat, evitîndu-se salturile care periclitează siguranța, intonația și claritatea emisiunii.

Totodată, remarcăm că, în registrul acut, sunetele nu pot fi intonate, de obicei, decît în nuanțe puternice. A cere aici nuanțele deli-

---

[1] Practica va demonstra că, în majoritatea cazurilor, întinderea este mai degrabă teoretică, sunetele extreme fiind dificil de intonat, chiar la corurile profesioniste.

[2] Tabloul de față se referă la vocile din cor. Vocile de soliști și cele excepționale pot depăși aceste limite, atît în grav și în acut, dar ele nu fac obiectul studiului nostru.

cate înseamnă a solicita un efect foarte dificil, care, pentru majoritatea corurilor, rămîne aproape imposibil. Şi, invers, în registrul grav nu se pot obţine lesne nuanţele puternice.

Vocile sînt capabile de maximum de degajare şi expresivitate, atît ca intonaţie cît şi ca nuanţe, în registrul mediu.

Cu toate aceste rezerve, semnalate mai sus, compozitorul nu trebuie să se lase inhibat de ele, atunci cînd a găsit o soluţie ingenioasă şi, mai ales, o frumoasă conducere a vocilor, care asigură muzicalitatea.

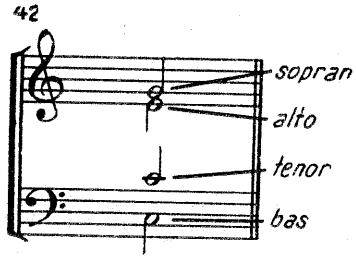
Distribuirea acordului la voci

Ascultînd sonoritatea emisă de un cor la patru voci, urechea va detaşa cu uşurinţă *desfăşurarea sopranului* şi, după aceea, pe cea a *basului*. Această *reliefare a vocilor externe* explică şi justifică o tratare mai severă, privind comportamentul şi realizarea acestor voci, în regulile care vor urma.

Majoritatea temelor, în armonia de şcoală, încredinţează melodia sopranului, ceea ce nu exclude mai tîrziu, cînd se va cîştiga experienţa necesară, ca melodia să fie repartizată şi altor voci.

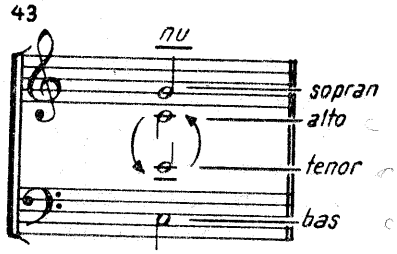
Respectînd ordinea înălţimii, în armonizare sunetele unui acord se vor repartiza de sus în jos, la : *sopran, alto, tenor* şi *bas*.

42



Încrucişarea vocilor, adică dispunerea unei voci mai grave deasupra uneia mai înalte este interzisă, deocamdată, în armonia severă, de şcoală :

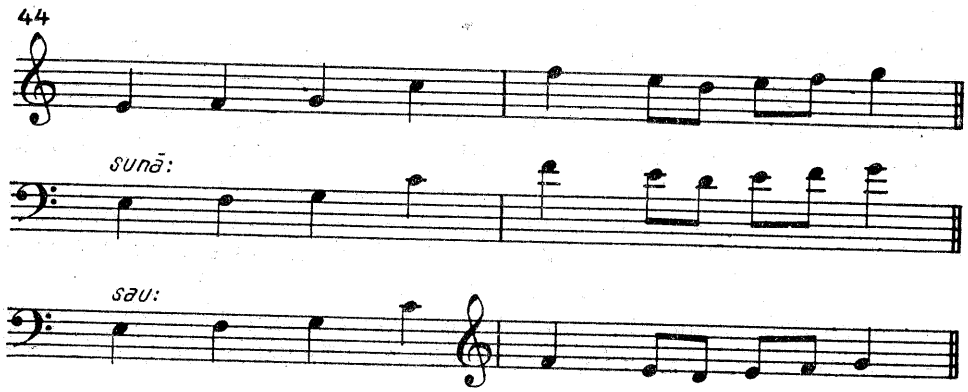
43



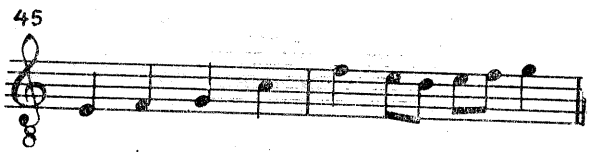
După cum se observă, ansamblul coral a fost reunit pe două portative, folosindu-se portativul de sus pentru sopran și alto, în cheia de sol, iar portativul de jos pentru tenor și bas, în cheia de bas.

Pentru a diferenția fiecare voce, ne ajutăm de codițele notelor, care vor fi scrise în sus pentru vocea înaltă din portativul respectiv și în jos pentru cea gravă.

Atunci cînd se extrage separat fiecare voce pe un portativ, partida tenorului se notează în cheia de sol, cu o octavă mai sus decît sunetele intonate, evitîndu-se astfel abuzul de linii ajutătoare sau folosirea a două chei. O știmă de tenor scrisă astfel,



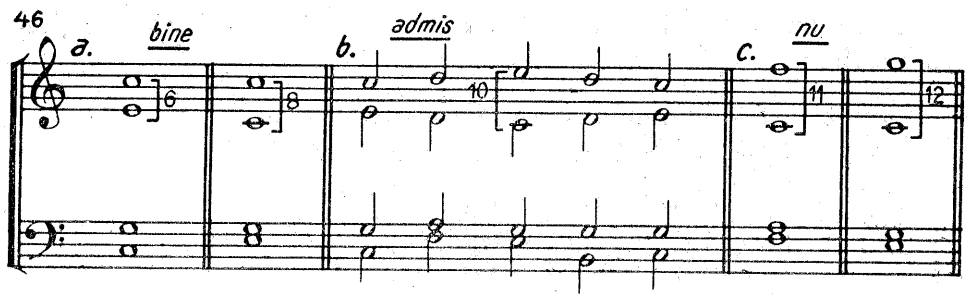
Partiturile vechi, ca și unele contemporane, mai riguroase, folosesc în acest caz pentru tenor cheia sol, cu indicarea 8vei bassa, astfel :



Distanța între voci

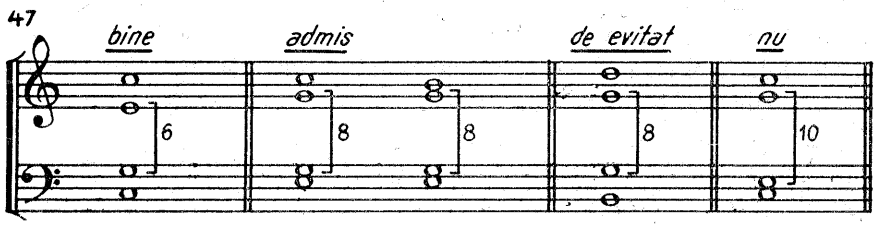
Pentru a se asigura o sonoritate omogenă, echilibrată, fără goluri, se impune respectarea unor spații-limită între vocile vecine, evitîndu-se, astfel, și diferențele prea mari de emisie vocală.

Între *sopran* și *alto* nu se va depăși, de obicei, *octava*. Se îngăduie, uneori, *decima*, mai cu seamă printr-un mers contrar, treptat și numai pentru un moment, revenindu-se imediat la normal :

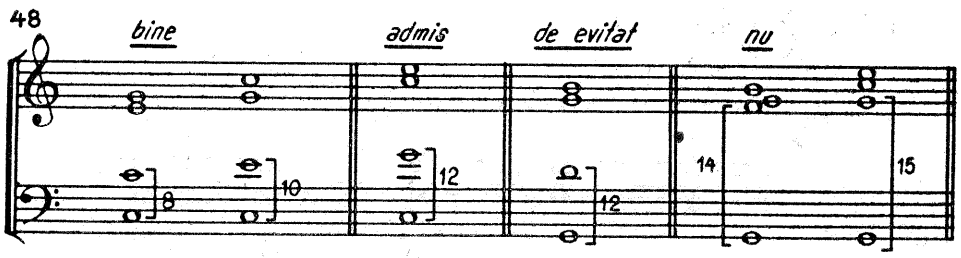


Nerespectarea acestei recomandări izolează *sopranul* de restul corului, creînd, totodată, și o discrepanță în modul de emisie al ansamblului sonor.

Între *alto* și *tenor* regimul este mai strict, neîngăduindu-se *depășirea octavei* și, chiar atunci cînd se va atinge intervalul de octavă, se recomandă ca vocile de aceeași categorie (feminine sau bărbătești) să fie în poziție strînsă. Se evită astfel o dezechilibrare, o separare a corului în două grupe :



Între *tenor* și *bas,* regimul distanțelor este mai îngăduitor, permițîndu-se cu ușurință *decima* și chiar mai mult, evitîndu-se, totuși, frecvența unor intervale mai mari. Explicația acestei îngăduințe stă în faptul că basul, ca voce gravă, e mai bogat în armonice, în primul rînd, octava, care umple astfel spațiul superior :



basul prea grav nu are forță, dezechilibrînd ansamblul

În rezumat, recapitularea sumară a distanțelor între voci se prezintă astfel :

sopran → cel mult o octavă, rar decima ;
alto → mai puțin de o octavă, rar octava ;
tenor
bas → peste octavă, evitînd exagerările.

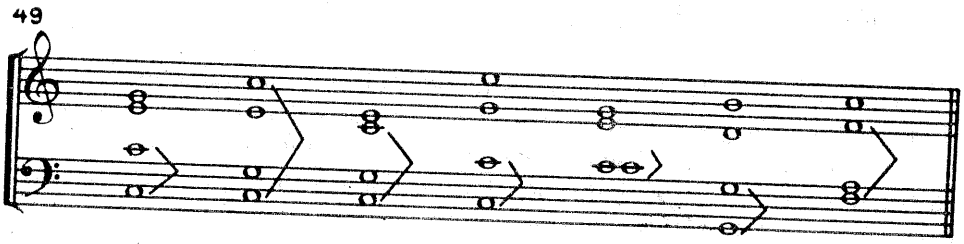
Dublările

Întrucît acordurile de trei sunete (trisonurile) urmează să fie repartizate la patru voci, se impune dublarea unuia din elementele sale, fapt care creează și confirmă totodată o ierarhie și o ordine, atît în organizarea acordului cît și în funcționalitatea tonală.

În acordurile principale, în stare directă, se va dubla în primul rînd *fundamentala* și, în al doilea rînd, *cvinta*. Uneori, se poate dubla și *terța*, pe timpi slabi și valori scurte, însă cu mare rezervă pe *acordul dominantei*, unde *terța* este *sensibila tonalității*.

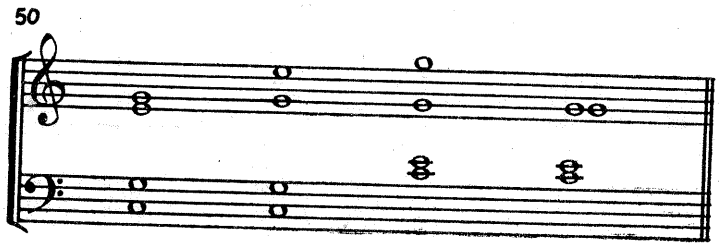
Iată cîteva exemple de dublare a *fundamentalei* :

49



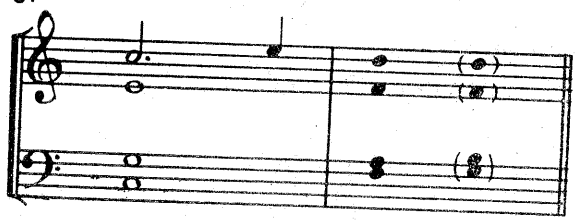
Dublarea *cvintei* :

50



Dublarea *terței* :

51



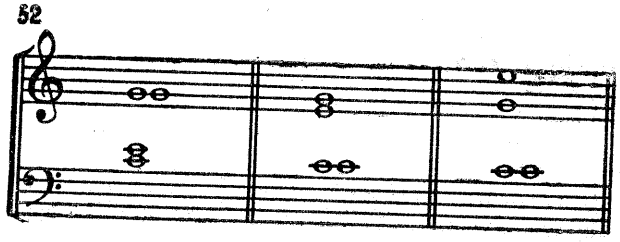
Unisonul

În exemplele de mai sus s-au prezentat cîteva dublări, realizate prin unison, situații justificate din motive melodice sau pentru rezolvarea obligatorie a unor înlănțuiri.

Prin utilizarea unisonului, amploarea acordului se restrînge, din care motiv se impun unele restricții. În primul rînd, se va evita abuzul ; iată de ce nu se vor admite două acorduri consecutive cu unisonuri.

Unisonul se realizează cu voci de același gen[1] (sopran cu alto sau tenor cu bas) :

52



Alte detalii, privind aducerea unisonului, vor fi prezentate în capitolul referitor la mișcările vocilor.

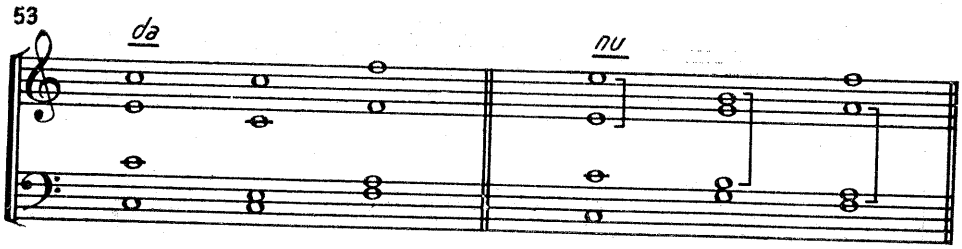
Suprimările de sunete

În anumite înlănțuiri armonice sîntem constrînși să renunțăm la unul din elementele acordului. Cum nu se poate renunța la *fundamen-*

[1] În mod excepțional, poate fi admis între alto și tenor, numai în cazul în care este rezultatul unei conduceri obligatorii a vocilor.

tală, care generează acordul și nici la *terță*[1], care fixează modul (major sau minor), singurul element care va putea lipsi va fi *cvinta*. În acest caz, se va tripla fundamentala și se va evita unisonul, care ar sărăci prea mult sonoritatea.

Iată cîteva acorduri lipsite de cvintă :



Se va evita înlănțuirea a două acorduri incomplete.

Mișcările melodice ale vocilor

Categorii de mișcări

Din înlănțuirile acordurilor încep să se contureze orizontal linii melodice la cele patru voci (sopran, alto, tenor și bas), care vor respecta un anumit comportament. Este un proces invers contrapunctului, cînd din mersuri orizontale se năștea incidențe pe verticală (structuri acordice).

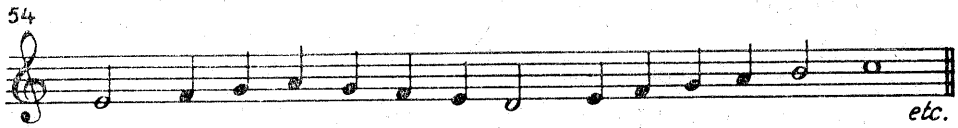
În acest capitol rezidă o parte din acele reguli care au supraviețuit din vechea contopire a contrapunctului cu armonia incipientă. Sînt reguli sau recomandări care vizează, în primul rînd, obținerea unei cantabilități vocale.

În desfășurarea unei linii melodice, ținînd seama de intervalul care separă un sunet de altul, vom distinge două aspecte :

[1] Fără terță, acordul sună gol, creînd un anumit efect, pe care armonia clasică îl evită. Mai tîrziu, în armonia liberă, ca și în cea modală, va putea fi utilizat.

— mișcarea alăturată (treptată) ;

54

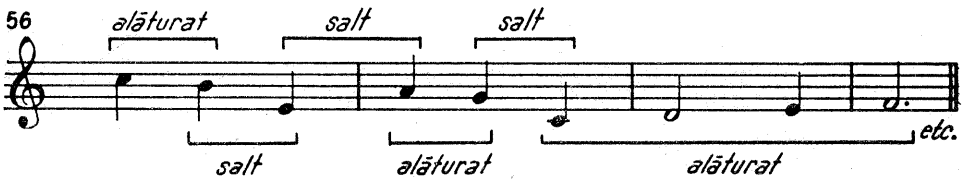


— mișcarea prin salt.

55

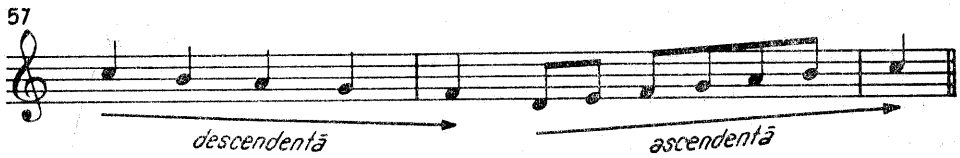
În practică, aceste două mișcări nu sînt exclusive, ci se îmbină frecvent :

56



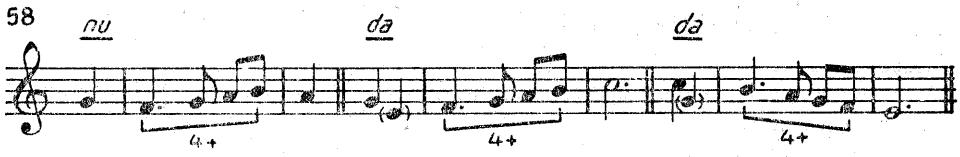
După sensul în care se îndreaptă conturul melodic, mișcarea poate fi *ascendentă* și *descendentă* :

57



Prezența *tritonului* (4+), într-un desen melodic *ascendent*, impune mersul obligatoriu către tonică, iar *descendent* către *terța tonicii* :

58

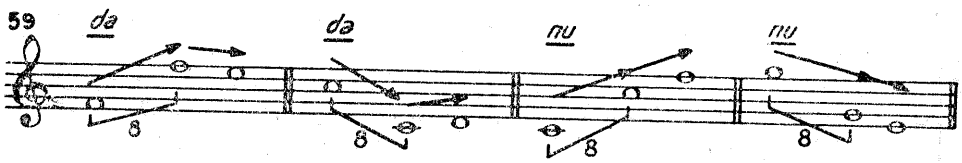


Reguli pentru conducerea vocilor

Pentru asigurarea cantabilității, vor fi interzise anumite intervale, greu de intonat. În consecință, *se vor folosi intervale minore, majore și perfecte*, care nu depășesc *sexta*[1].

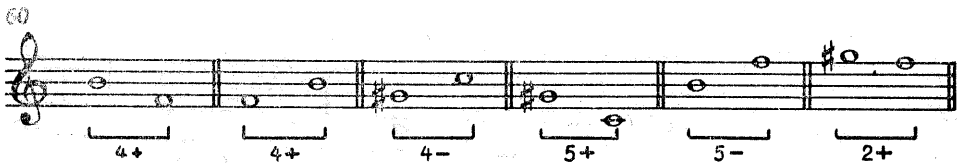
Octava este admisă (de preferință la vocile externe).

După un salt de octavă, vocea se va mișca apoi în sens contrar :

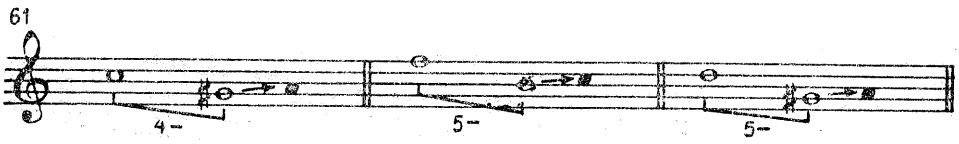


Nu se admite saltul de octavă pe *sensibilă*.

În general, nu se vor utiliza intervalele *mărite și micșorate*[2] :



Dacă cel de-al *doilea sunet* al intervalului este *sensibila*, care se rezolvă *la tonică*, sînt admise *cvartele și cvintele micșorate* :



Singurul interval mărit îngăduit va fi *secunda mărită*, cu două condiții :

— cel de-al doilea sunet al intervalului să fie *sensibila*, care se *rezolvă* la *tonică* ;

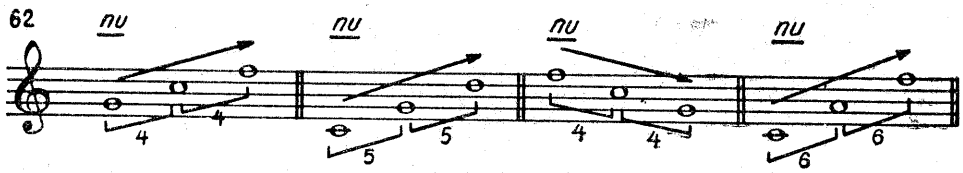
— intervalul să fie repartizat la o voce *internă* (alto sau tenor).

---

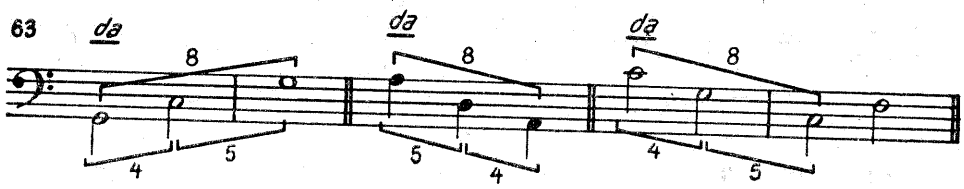
[1] Unele tratate admit sexta mică, interzicînd sexta mare, regulă provenind din rigoarea contrapunctului.

[2] Mai tîrziu, ele vor fi îngăduite, în cadrul aceluiași acord.

Intervalele care depășesc terța sînt interzise, atunci cînd se alătură două la rînd, în același sens (ascendent sau descendent) :

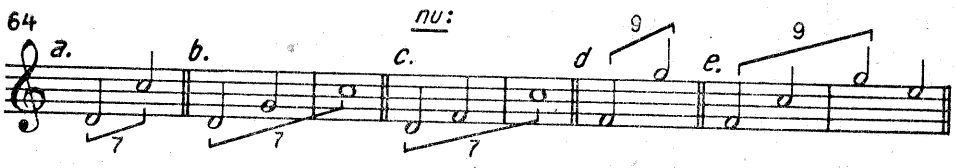


Ele sînt admise, atunci cînd se integrează într-o *octavă* (cvartă plus cvintă și viceversa) :



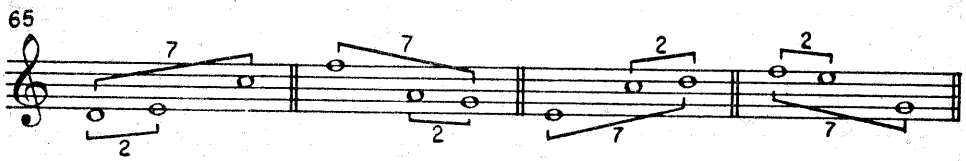
Septimele[1], precum și toate intervalele care depășesc *octava* rămîn, în general, interzise.

Septimele și *nonele* vor fi evitate, pe cît posibil, chiar atunci cînd se formează prin sunete intermediare :



Sînt admise următoarele *septime și none :*

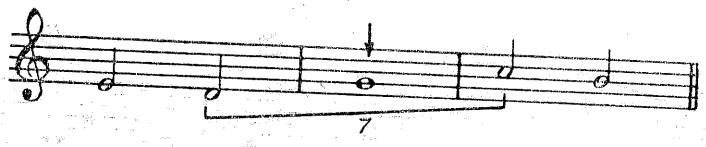
— cînd sunetul intermediar este secundă, la una din extremitățile septimei ;



[1] Mai tîrziu, septima va fi admisă pe armonie ținută.

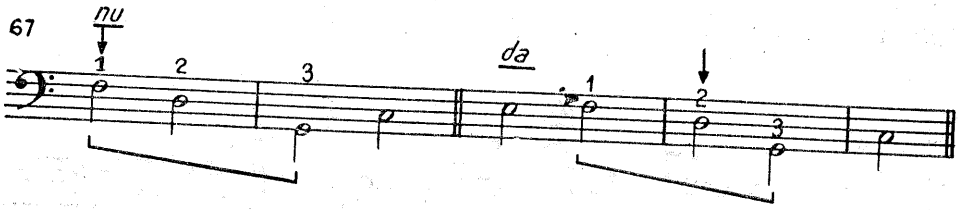
— cînd sunetul intermediar are o durată mai mare ;

66



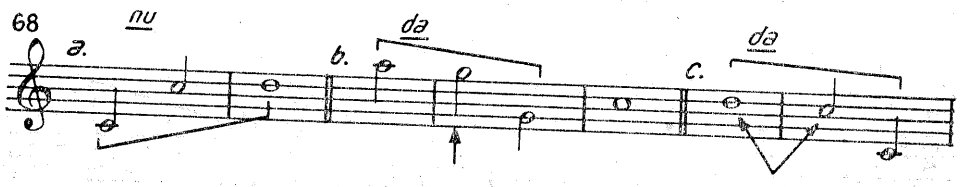
— dacă intervalul de septimă mică este format din valori lungi, *primul* și al *treilea* sunet căzînd pe timpi slabi.

67



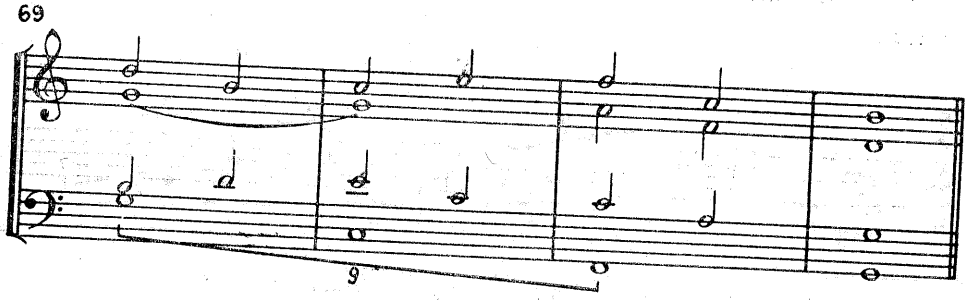
Nona din trei sunete va fi îngăduită, dacă nota intermediară este alăturată. În acest caz, saltul de *octavă* (interzis anterior în aceeași direcție) trebuie să vină cu prima notă pe *timp tare* (b) sau în *valori inegale* (c), evitîndu-se ca saltul de octavă să mai fie urmat de alt interval :

68



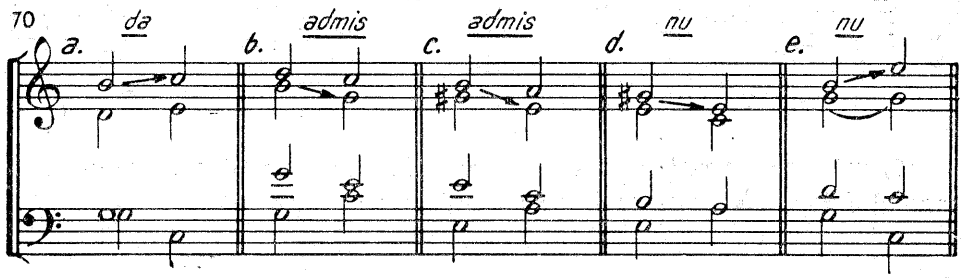
De asemenea, nona din trei sunete va fi acceptată, cu sunetul intermediar plasat oriunde, dacă este intonată de *bas*, în valori *foarte largi*, celelalte voci mișcîndu-se în valori mai scurte :

69

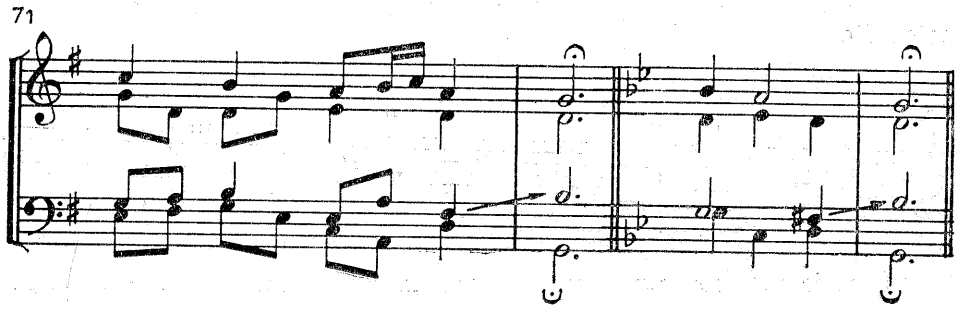


Sensibila (treapta a VII-a tonalității și *terță* în acordul de *dominantă)* joacă un rol deosebit în funcționalitatea și fixarea organizării tonale, prin atracția vădită pe care o exercită spre tonică. Din această cauză, ea este supusă unui regim mai riguros decît celelalte trepte.

În acord, *dublarea sensibilei* este interzisă. Din punct de vedere melodic, ea este supusă unui mers obligatoriu, de rezolvare la tonică, printr-o *secundă mică* ascendentă. Acest mers, care rămîne obligatoriu pentru vocile externe, poate fi înlocuit *la vocile interne,* printr-un salt coborîtor de *terță,* pe *cvinta* acordului de tonică :

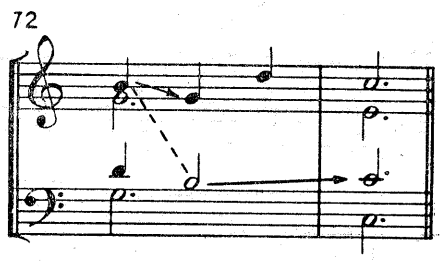


În coralele de Bach, la finaluri de fraze, la tenor, se întîlnesc sensibile care fac salturi de *cvarte perfecte* sau *micșorate* (în minor), ducîndu-se la terța acordului de tonică :



Deocamdată, în armonia severă de școală, se vor practica numai rezolvările expuse anterior.

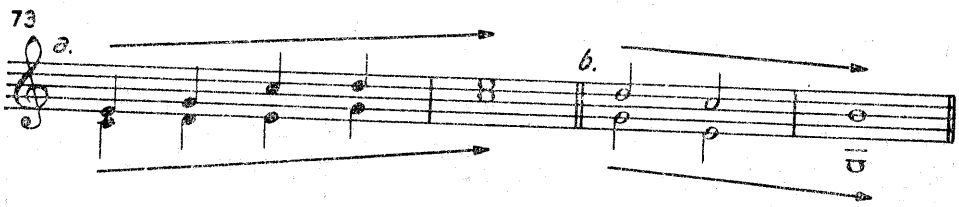
Pe armonie ținută, sensibila poate sări la oricare din elementele acordului. În acest caz, vocea care o preia ultima, își asumă obligația de a o rezolva :



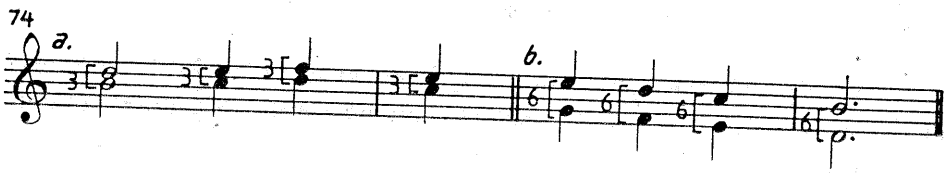
Mişcările armonice ale vocilor

Categoriile de mişcări. Dacă în *mişcarea melodică* am urmărit desfăşurarea orizontală a unei singure voci, în *mişcarea armonică* se au în vedere raporturile dintre două voci, care merg simultan. În acest caz, se pot distinge următoarele situaţii :

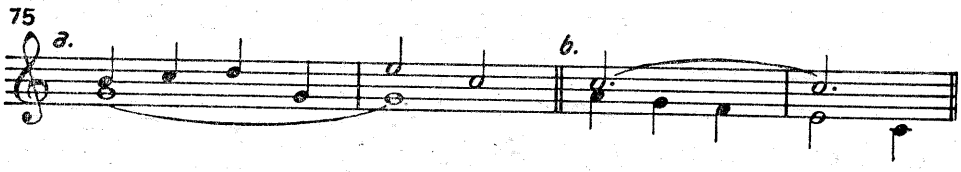
1) *mişcarea directă,* care constă din desfăşurarea ambelor voci în aceeaşi direcţie (ascendentă sau descendentă) ;



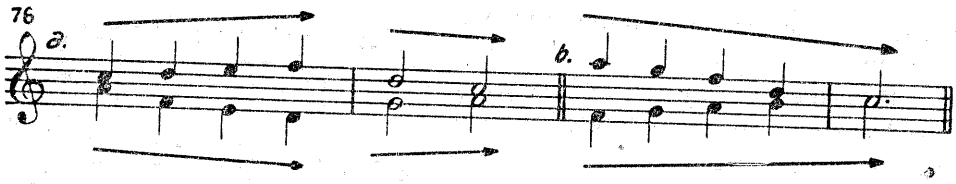
2) *mişcarea paralelă,* care derivă din cea de mai sus, reprezintă mersul a două voci, distanţate constant de acelaşi interval ;



3) *mişcarea oblică* combină mersul unei voci, cu starea pe loc a celeilalte ;



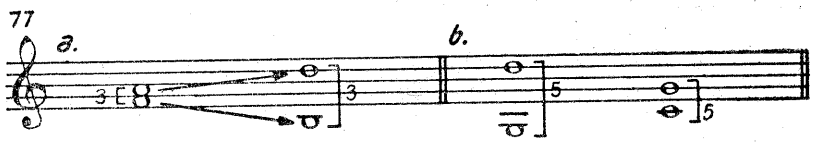
4) *mişcarea contrară*[1] rezultă din mersul unei voci care coboară, sincronizat cu al alteia care urcă ;



[1] Se recomandă, în mod deosebit, pentru desfăşurarea vocilor externe.

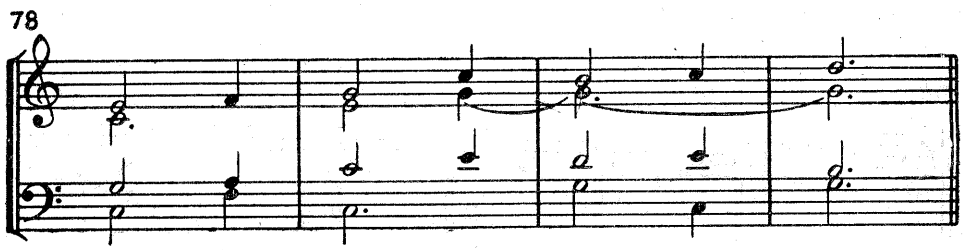
5) *mişcarea contraparalelă* îmbină mersul contrar cu cel paralel, în sensul că intervalul se repetă, o dată simplu, apoi compus sau viceversa.

77



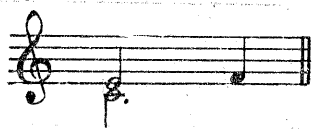
Aceste categorii de mişcări, izolate mai sus, în mod exclusiv pentru a putea fi prezentate şi caracterizate mai clar, le vom întîlni îmbinate şi suprapuse. Luînd exemplul următor,

78



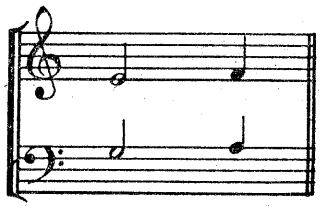
vom observa, că, în primele două acorduri (între sopran şi alto) are loc o *mişcare oblică,*

79



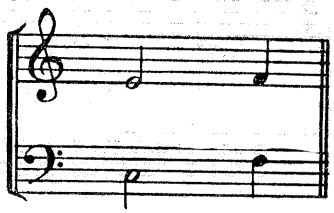
între sopran şi tenor *o mişcare paralelă,*

80



iar între sopran şi bas *o mişcare directă :*

81



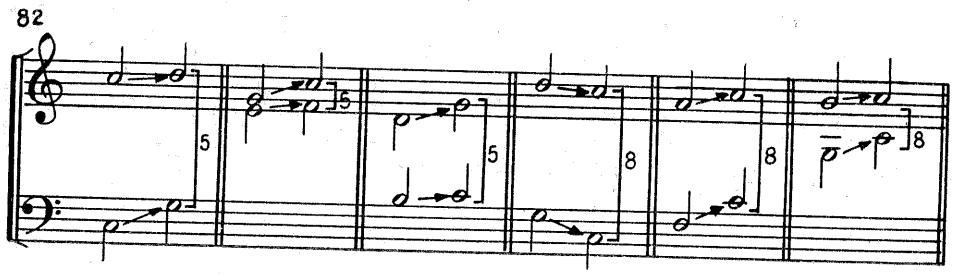
Analizînd mai departe celelalte voci și înlănțuiri, vom constata prezența combinată a tuturor mișcărilor armonice (simultane), mai sus prezentate. Unele dintre ele, angajînd anumite voci și intervale, vor fi interzise sau îngăduite numai în anumite condiții.

Cvintele și octavele directe

Cvintele și *octavele* provenite din mersul a două voci angajate într-o mișcare directă sînt denumite, în consecință, *directe*.

Iată cîteva exemple de *cvinte* și *octave directe* :

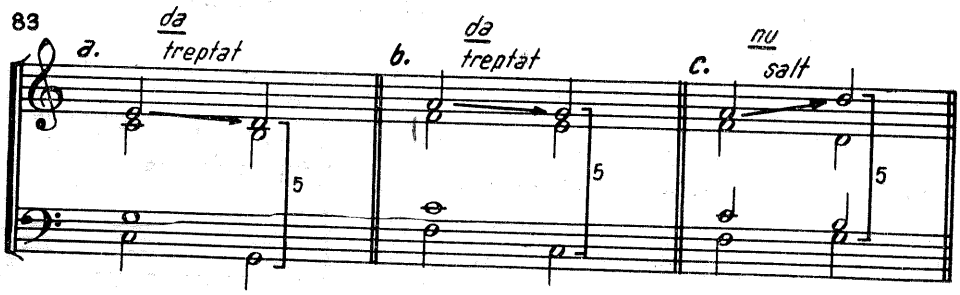
82



Atunci cînd e vorba de înlănțuirea acordurilor principale, se iau în considerare numai *cvintele* și *octavele directe* realizate de vocile *externe* (sopran-bas) ; între celelalte voci acestea sînt admise în orice condiții.

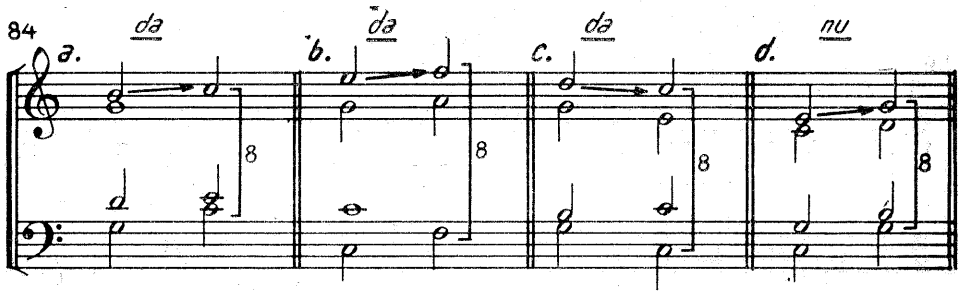
Avîndu-se în vedere o anumită asprime a sonorității, *cvinta directă* este admisă între vocile externe, numai dacă vocea de sus merge *treptat* :

83



După cum se observă în ultimul caz al exemplului 83-c, mersul treptat al basului (fa — sol) nu salvează *cvinta directă* produsă.

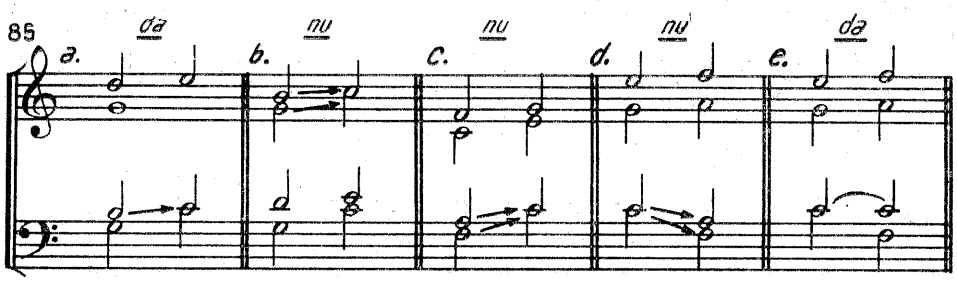
Octava directă, produsă între vocile externe, va fi *admisă* dacă vocea de sus merge treptat[1], cu precădere prin semiton :



Unisonul direct

Nu se admite, în general, aducerea sau părăsirea unisonului prin mișcare directă.

Unisonul realizat de două voci, care merg în mișcare directă, va fi admis numai între *tenor* și *bas,* dacă tenorul merge *semitonal,* de la *sensibilă* la *tonică* (a) ; în situația părăsirii unisonului (e), tenorul stă pe loc, iar basul face un salt de cvintă perfectă :

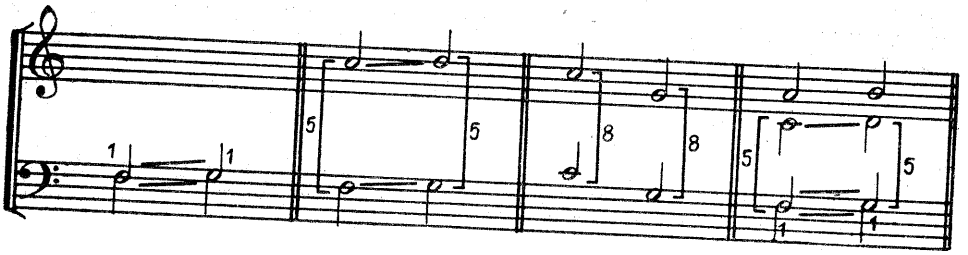


[1] Numai *prin semiton,* adaugă unele tratate, permițînd mersul prin ton doar dacă se ajunge pe tonică.

Unisonurile, cvintele și octavele paralele

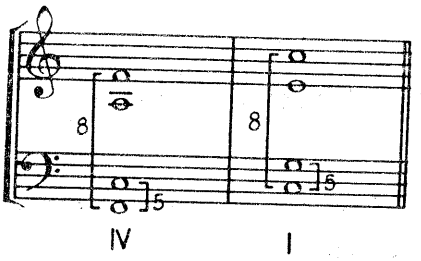
Este interzis ca două voci să meargă paralel în unisonuri, cvinte sau octave[1] :

86



Ele continuă să rămînă interzise, chiar dacă se intercalează o schimbare de poziție, care însă, nu schimbă armonia. În consecință, următoarele *cvinte* și *octave* paralele

87

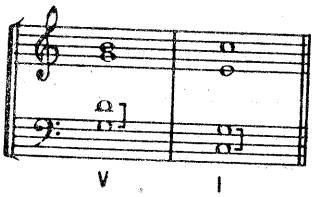


---

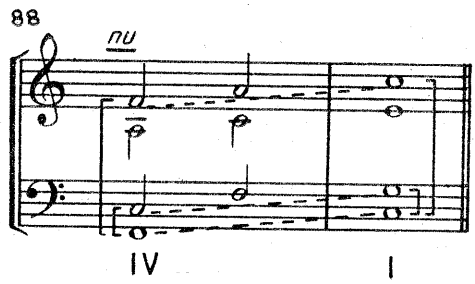
[1] Rațiunea acestei categorice interdicții nu stă în faptul că „sună rău" (cum se obișnuiește a se spune), ci într-un imperativ stilistic. *Cvintele paralele*, reminiscențe ale primitivelor forme polifonice, creează o atmosferă modală care contrazice ambianța tonală. Unisonurile (primele) reduc ansamblul la trei voci, ca și octavele care fac să se audă dublările între aceleași voci.

Mai tîrziu, pentru obținerea unor anumite efecte, ele se vor practica în mod intenționat.

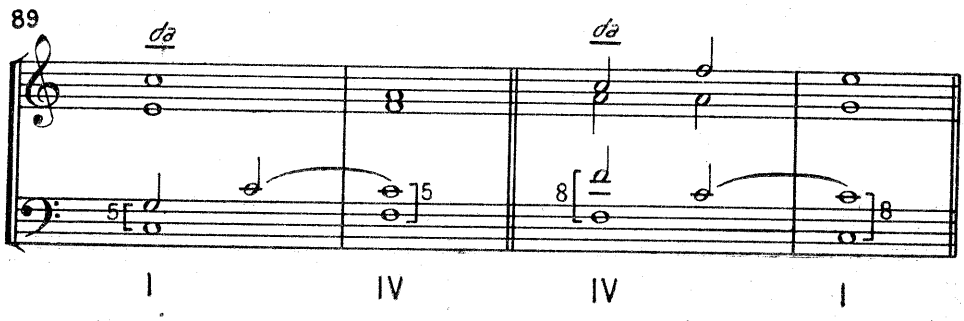
Unele vechi tratate admit la cadențe cvintele paralele, între tenor și bas, de la dominantă la tonică, dată fiind nota lor comună :



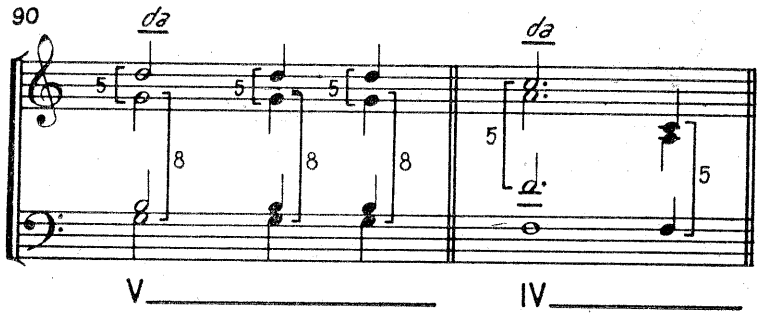
nu se salvează printr-o simplă modificare de poziție intermediară, mai ales că timpii simetrici accentuați scot în evidență efectele interzise :



Se admite schimbarea de poziție intermediară, în situația cînd cea de-a doua cvintă sau octavă este adusă prin mișcare oblică, nota comună rămînînd pe loc :

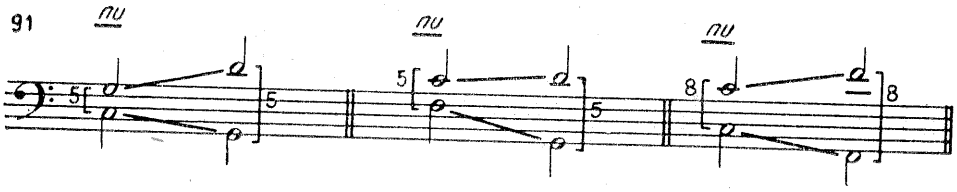


În concluzie, cvintele și octavele paralele sînt interzise atunci cînd fac parte din două acorduri diferite. În cadrul aceluiași acord ele nu pot constitui o interdicție :

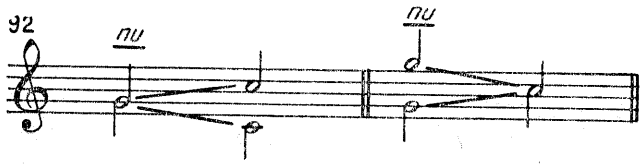


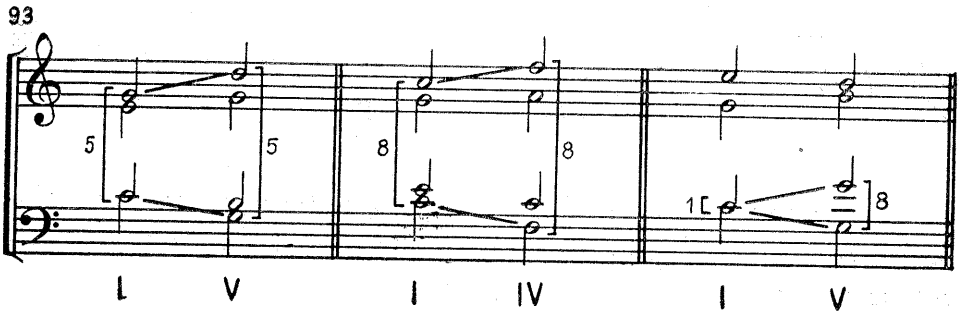
Cvintele și octavele contraparalele

Succesiunea de cvinte sau de octave între aceleași voci rămîne interzisă și într-o mișcare contraparalelă :

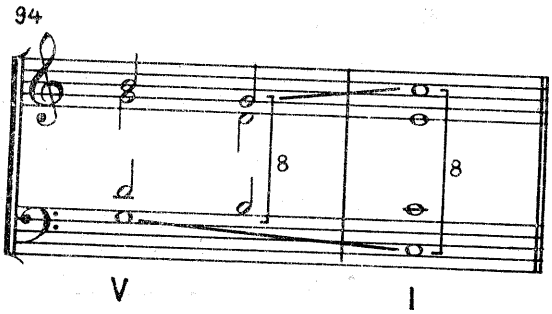


Din același motiv, se interzice mersul din unison în octavă sau viceversa :





În mod excepțional, se admit *octavele contraparalele*, dominantă-tonică, plasate *la vocile externe*, în cadența finală :



III. Înlănţuirea acordurilor principale

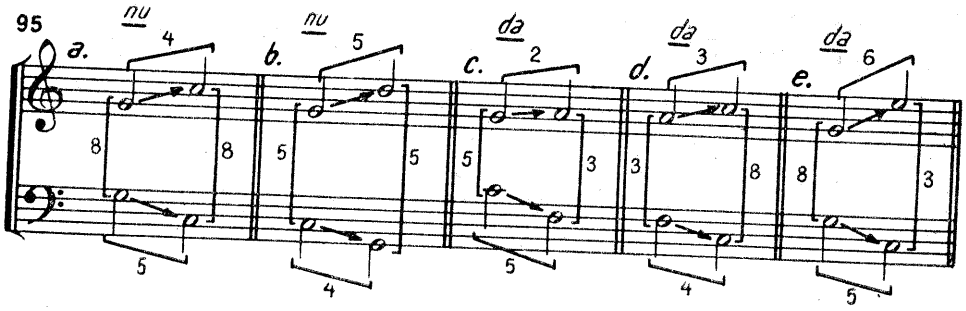
Cîteva recomandări preliminarii

În capitolele următoare, vom realiza primele armonizări, înlănţuind, la început, acordurile principale în stare directă, două cîte două, deslușind tehnica respectivă, atît în ceea ce privește construcția *verticală* cît și desfășurarea *orizontală*, adică mersul vocilor.

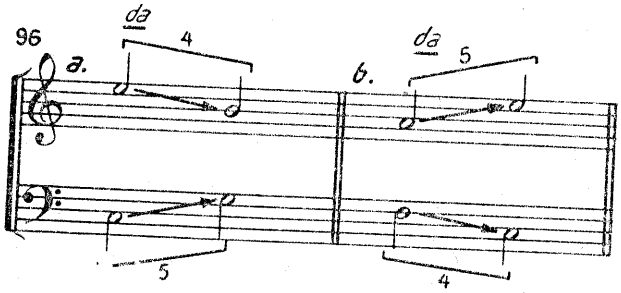
Am vorbit la capitolul mișcărilor melodice despre intervalele, recomandările și interdicțiile menite să asigure cantabilitatea vocală. E timpul să atragem atenția celor care studiază armonia că, încă de la primele teme, oricît ar fi ele de simple și limitate în posibilități de desfășurare, trebuie să se străduiască, dincolo de simpla corectitudine și cantabilitate, să descopere *melodicitatea, muzicalitatea* unei teme, chiar atunci cînd aceasta nu depășește opt măsuri. În acest sens, *sopranul este vocea care reclamă cea mai mare preocupare,* fiind, totodată și vocea care permite cea mai multă *mobilitate.*

În ceea ce privește utilizarea mișcărilor armonice, e bine să se știe, printre altele, că *mișcarea contrară* este preferată, pentru echilibrul și sentimentul de libertate al vocilor, care se instaurează în desfășurarea ei. Iată de ce mișcarea contrară va fi, *pe cît posibil,* acordată *vocilor externe,* care, după cum știm, se impun cel mai mult auzului. Atragem atenția, că mișcarea contrară nu trebuie impusă exclusiv, cu orice preț, cu sacrificarea muzicalității, căci va putea fi adusă cu bune rezultate și la celelalte voci.

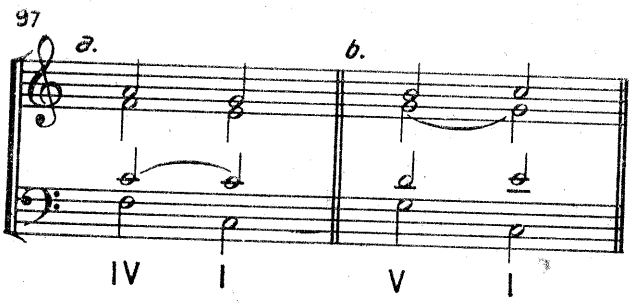
Pericolul care-l pîndește pe începător în practicarea acestei mișcări constă în *salturile simultane de cvartă și cvintă,* care, în majoritatea cazurilor, creează *cvinte sau octave contraparalele.* În consecință, pentru a evita aceste greșeli, dacă o voce (obișnuit basul) *sare o cvartă* sau *cvintă,* cealaltă voce va merge prin *secundă* și *terță* (mai rar sextă) :



În mişcarea contrară, salturile simultane de *cvarte* şi *cvinte* vor fi admise numai dacă una din voci sare din *terţa* unui acord în *terţa* celuilalt :

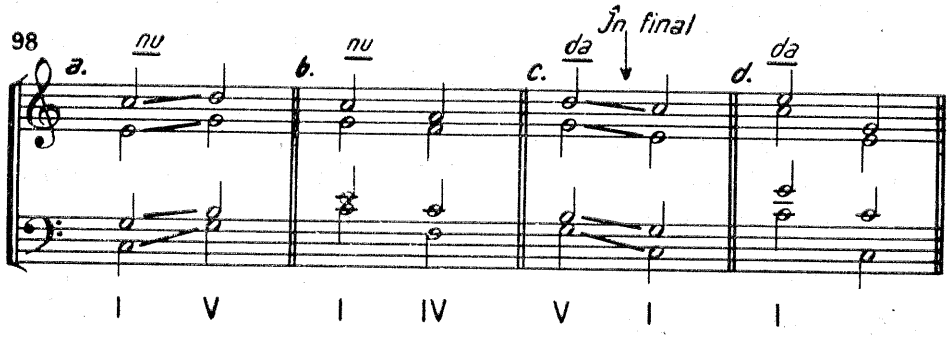


În mişcarea oblică, vocea care stă pe loc exclude de obicei angajarea vocilor externe, care trebuie să se mişte. Ea va fi din plin folosită, atunci cînd vocea care stă pe loc este o voce internă (alto sau tenor) căreia, frecvent, i se încredinţează menţinerea notei comune a două acorduri succesive :

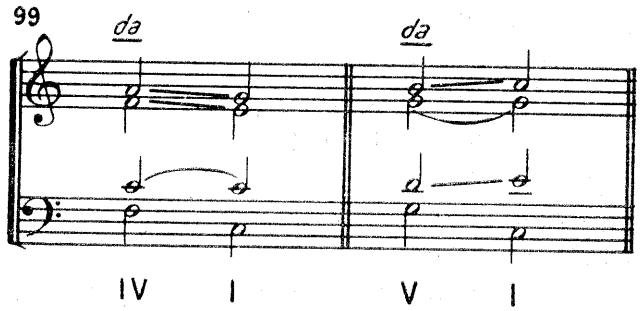


Mişcarea directă, inevitabilă şi foarte utilă în înlănţuirea a două acorduri, poate angaja oricare din voci. În cazul vocilor externe, se vor urmări cu grijă cvintele şi octavele directe, permise şi nepermise, al căror regim a fost expus în capitolul anterior.

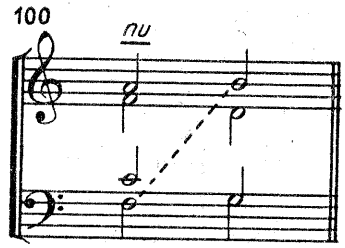
Mişcarea directă a tuturor vocilor (directismul general) este interzisă. Se exceptează *în final,* cînd, între cele două acorduri de încheiere (dominantă — tonică), se îngăduie coborîrea tuturor vocilor. De asemenea, *pe armonie ţinută,* mersul direct al tuturor vocilor va fi admis :



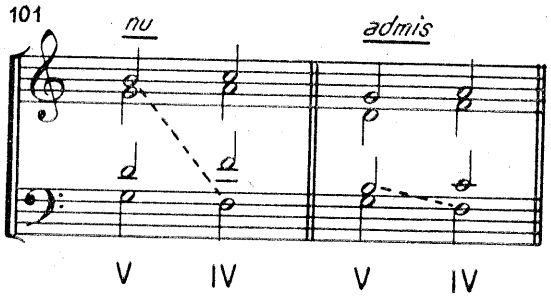
Mişcarea paralelă, pîndită de pericolul cvintelor sau octavelor succesive, se practică curent în intervale de terţe sau sexte :



Armonia tradiţională, severă, interzice mersul paralel în *terţe mari* între *vocile externe,* denumind efectul *„falsă relaţie de triton“,* pentru că, între bas şi sopran se aude tritonul :



În acest regim de armonie severă, falsa relaţie de triton rămîne interzisă ori de cîte ori se produce între vocile externe, fiind îngăduită numai atunci cînd una din voci este internă :



Bineînțeles, temele de armonie, ca și muzica, în general, îmbină toate aceste mișcări, ținînd seama de recomandările și interdicțiile care izvorăsc din experiența unei practici îndelungate, ilustrată și confirmată de capodoperele artei sunetelor dintr-o anumită epocă.

Combinarea înlănțuirilor

Pentru început, ne vom limita numai la înlănțuirile celor trei acorduri principale, suficiente pentru a armoniza o temă simplă, nemodulantă.

Cele trei acorduri se pot combina în șase variante :

1. *tonică — dominantă* (I—V) ;
2. *dominantă — tonică* (V—I) ;
3. *tonică — subdominantă* (I—IV) ;
4. *subdominantă — tonică* (IV—I) ;
5. *subdominantă — dominantă* (IV—V) ;
6. *dominantă — subdominantă* (V—IV).

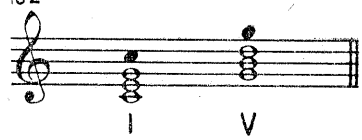
Dintre toate aceste posibilități, ultima (dominantă — subdominantă) rămîne interzisă deocamdată, sensibila urmînd să se rezolve strict în acordul de tonică.

Înlănțuirile acordice în major

Tonică – dominantă (I–V)

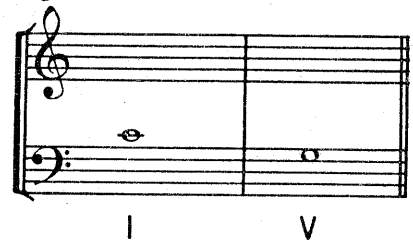
Pentru realizarea acestei înlănțuiri, pornim de la acordurile respective, cărora le adăugăm cel de-al patrulea sunet, prin dublarea, în primul rînd, a fundamentalei :

102



Distribuim mai întîi fundamentalele la bas :

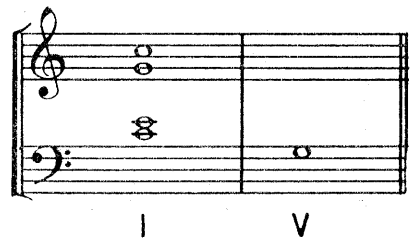
103



Restul elementelor va fi încredințat celorlalte voci, după ce alegem sau ne impunem una din pozițiile armonice (strînsă, largă sau mixtă).

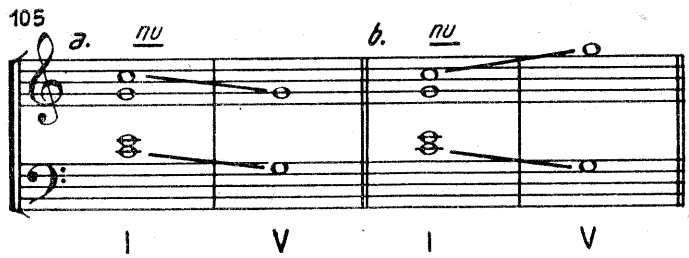
Dacă pornim, de pildă, în poziția strînsă, vom distribui celelalte trei sunete astfel :

104



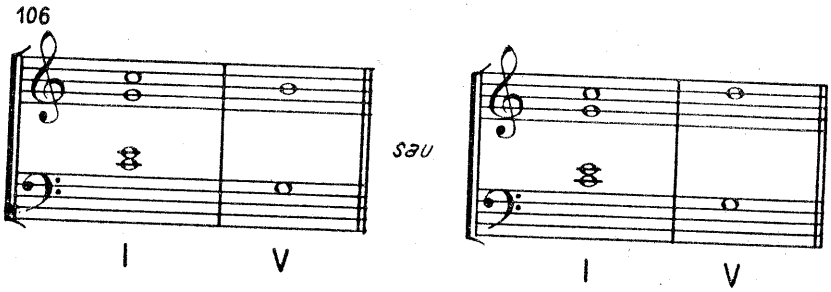
Pentru a lega primul acord de-al doilea, vom da *întîietate sopranului*, care trebuie să se miște treptat și nu prin salturi, care ar genera octave paralele sau contraparalele :

105



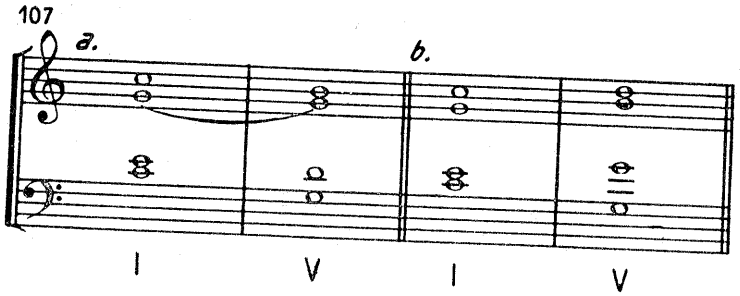
În consecință, vom recurge la o notă vecină, element în acordul dominantei :

106



Celelalte două elemente ale acordului vor fi distribuite, fără salturi de cvartă și cvintă, ținînd pe cît posibil nota comună pe loc, evitînd astfel directismul general sau spații prea mari între voci :

107



Pentru verificarea cvintelor sau octavelor consecutive (paralele sau antiparalele) se procedează astfel :

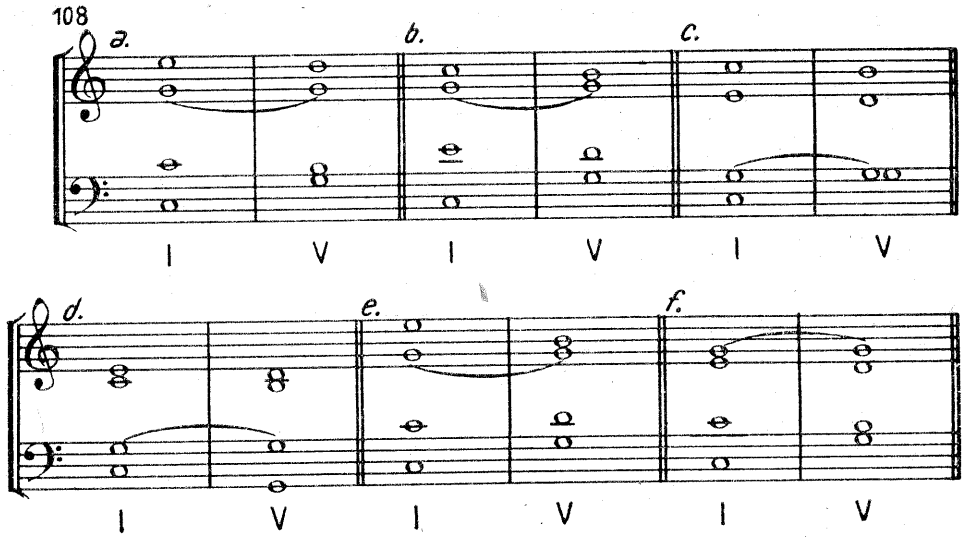
— se depistează în primul acord vocile care realizează octava (în cazul *a*), adică basul și sopranul, urmărindu-se *aceleași voci* în acordul următor, identificîndu-se intervalul, în cazul nostru terța (sol-si), în consecință, corect ;

— revenim la primul acord, pentru a depista vocile care realizează cvinta și vom descoperi că e vorba de bas și alto, după care trecem la al doilea acord și, urmărind *aceleași voci,* constatăm că ele se găsesc la octavă, deci corect (dealtfel, nota comună la alto excludea orice eventualitate de greșeală în acest sens) ;

— distanțele dintre voci nu depășesc octava ;

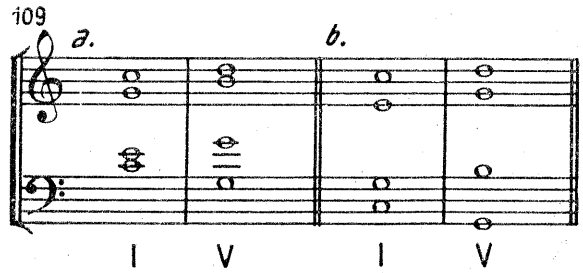
— înlănțuirile sînt corect realizate.

Iată, mai departe, cîteva dintre cele mai frecvente moduri de legare a celor două acorduri :



Se constată, în general, că ținerea pe loc a unui sunet comun permite celorlalte voci mersuri paralele în terțe sau sexte. O excepție ne oferă exemplul *e*, unde sopranul intonează un salt de cvartă, singurul permis (din terța unui acord în terța celuilalt).

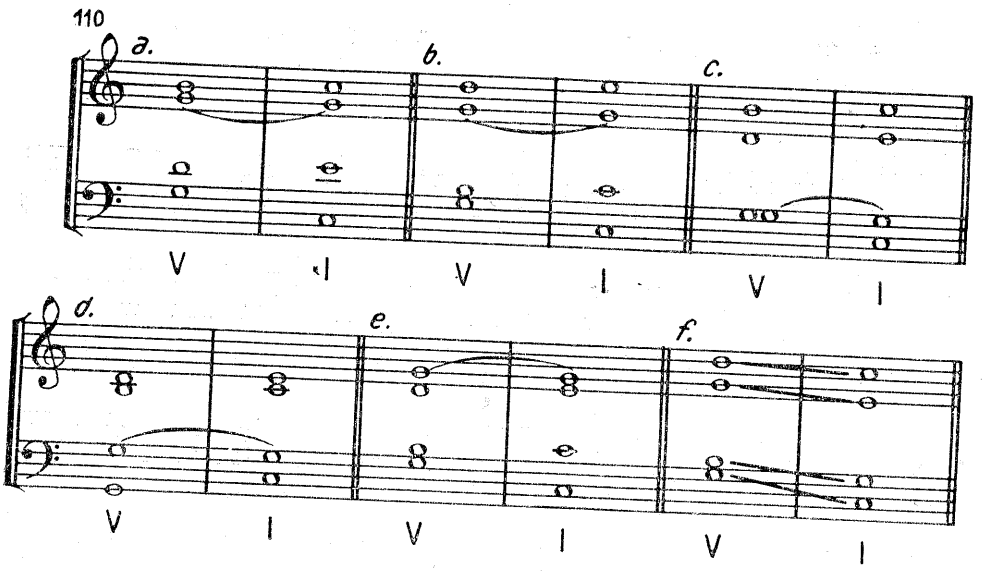
Ultimul exemplu (f) va fi cel mai puțin folosit, pentru că sopranul, care trebuie să se desfășoare, aici stă pe loc. Totuși, în unele situații, vom folosi și această variantă. Mai adăugăm aici și alte înlănțuiri, de asemenea corecte, în care nota comună nu este ținută pe loc (înlănțuire melodică) :



Dominantă – tonică (V–I)

În general, se produc aici reversurile înlănțuirilor prezentate la paragraful anterior, minus cazul penultim (ex. 108, *e*), care nu va mai fi posibil, întrucît sensibila, după cum știm, are mers obligatoriu, mai cu seamă la sopran :

110

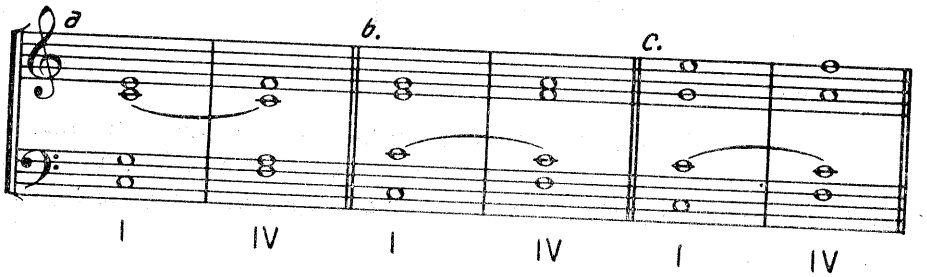


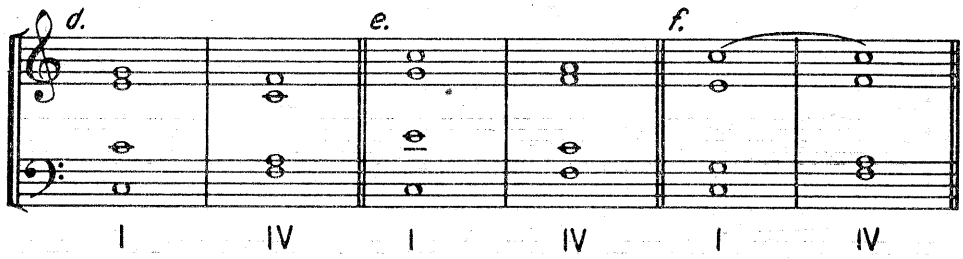
Ultima înlănțuire (f), cuprinzînd o octavă directă între vocile externe, prin mers de secundă mare la sopran și mersul coborîtor al tuturor vocilor (directism general), va fi admisă la încheierea frazelor sau a unei melodii.

Tonică – subdominantă (I–IV)

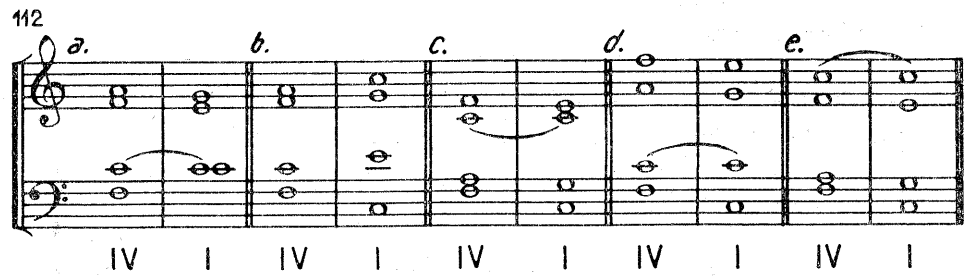
Ne găsim aici într-o situație asemănătoare cu cea anterioară, fiind vorba de înlănțuirea a două acorduri care conțin un sunet comun. În cazul de față, apare o degajare, datorită lipsei sensibilei și, deci, al unui mers obligatoriu :

111



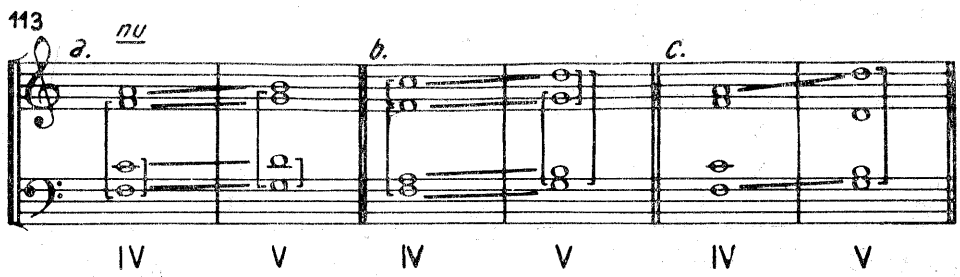


Subdominantă – tonică (IV–I)



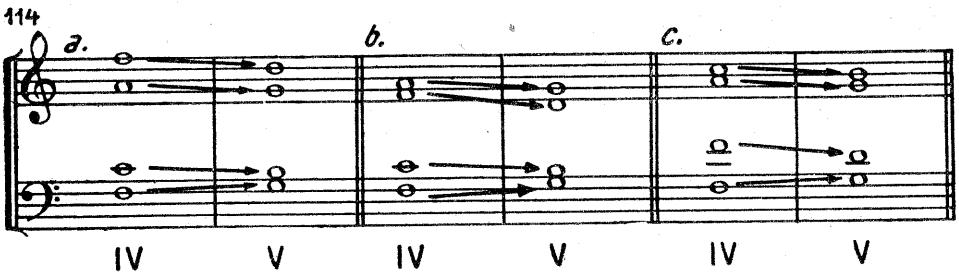
Subdominantă – dominantă (IV–V)

Iată o înlănțuire deosebită, datorită faptului că cele două acorduri, ale căror fundamentale sînt note alăturate (fa-sol), nu conțin nici o notă comună. În consecință, tocmai mersurile treptate devin periculoase și, de aceea, trebuie să se evite mersurile paralele, care creează cvinte și octave paralele sau directe :



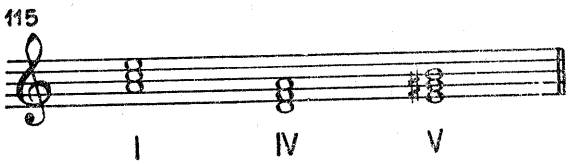
În înlănțuirea IV—V se impune o rezolvare strictă și anume : *mersul contrar al celor trei voci superioare față de bas, fiecare voce venind la cel mai apropiat element.*

Iată, în acest caz, cîteva rezolvări :



În minor – armonic

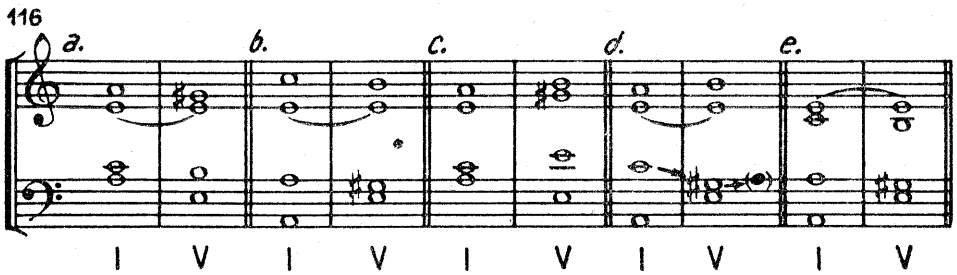
Recomandările şi interdicţiile formulate anterior rămîn valabile şi în minorul — armonic, unde cele trei acorduri principale sînt :



După cum se ştie, sensibila tonalităţii, care nu figurează în materialul şi armura relativei majore, va trebui să fie notată special pe parcurs.

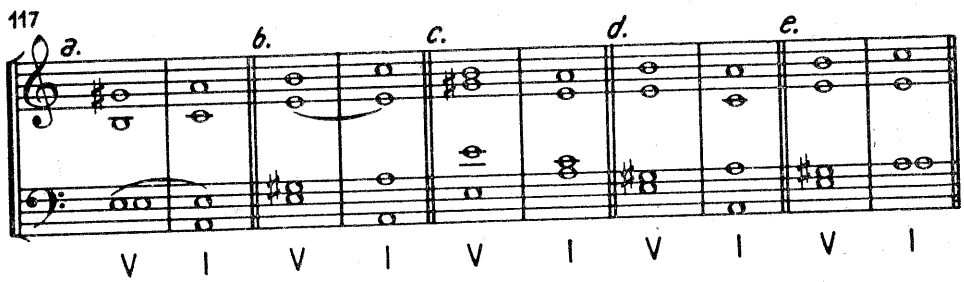
Prezenţa sensibilei în minor creează noi intervale caracteristice (secunde mărite, cvarte micşorate, cvinte mărite etc.) al căror regim a fost expus la timpul cuvenit.

Tonică – dominantă (I–V) :



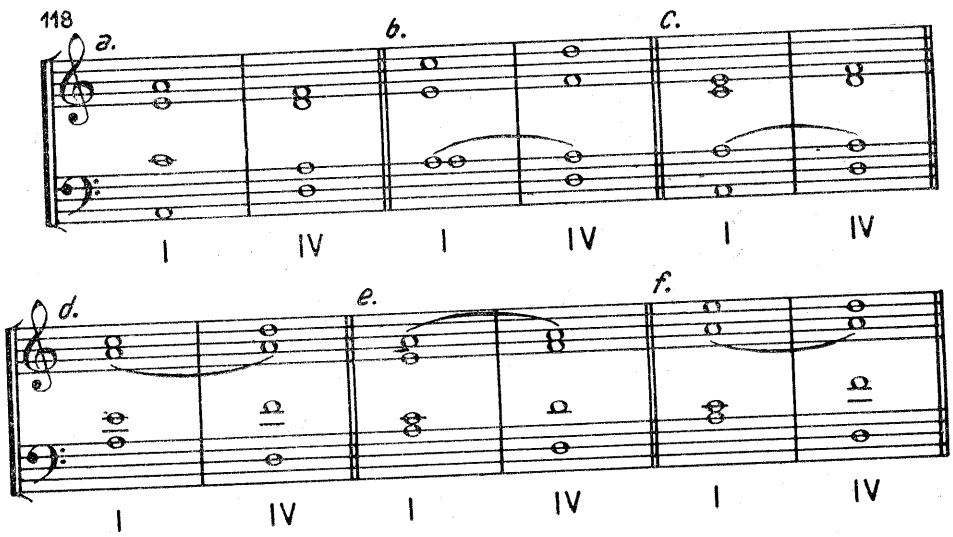
În exemplul 116, *d* se poate observa la tenor un salt de *cvartă micşorată*. Acesta este admis, dacă cel de-al doilea sunet este *sensibila*, care se rezolvă la tonică.

Dominantă – tonică (V–I)

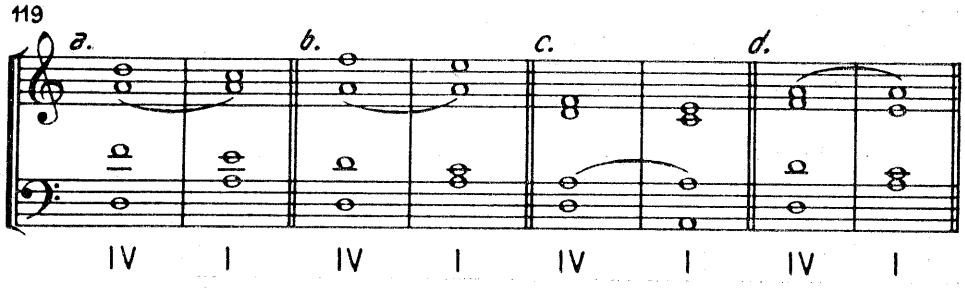


Acordul incomplet al tonicii din exemplul *d* şi unisonul direct al vocilor bărbăteşti din exemplul *e* se integrează în regulile expuse la capitolele respective.

Tonică – subdominantă (I–IV)

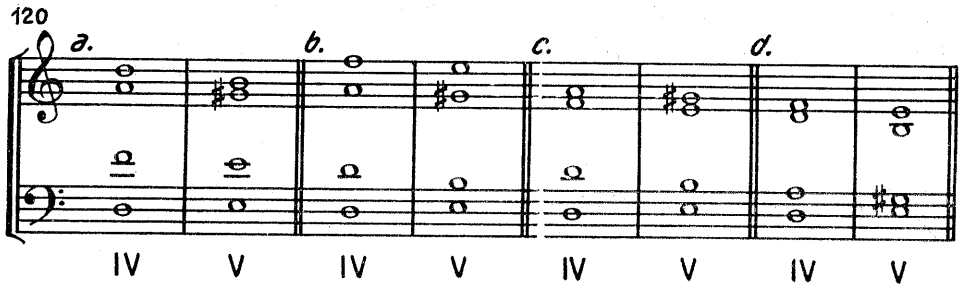


Subdominantă – tonică (IV–I)



Subdominantă – dominantă (IV–V)

Ca și în major, recomandarea strictă a conducerii contrare a acelor trei voci superioare, față de bas, va fi aplicată și aici :



Legînd două acorduri, conform recomandărilor formulate pînă acum, am făcut primii pași în complexul proces al armonizării.

Deși mijloacele ce ne stau la îndemînă sînt limitate, ele se impun a fi integrate în ansamblul unei teme, slujind o linie generală, o desfășurare muzicală a sopranului, cu evitarea unor repetări, cu o creștere și descreștere, chiar atunci cînd tema este simplă, în valori egale, și nu recurge decît la cele trei acorduri principale, numai în stare directă. Exigența artistică trebuie să intervină chiar de la prima realizare.

*

* *

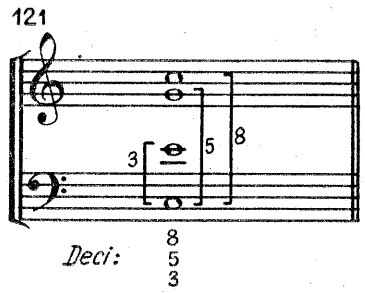
IV. Realizarea temelor

Basul dat. Pentru realizarea armonizărilor se dă ca temă, în faza incipientă, partea basului (basul dat), ca un suport al edificiului armonic, urmînd ca elevul să reconstituie acordurile intenționate de autor, completînd astfel celelalte voci.

Basul cifrat[1]. Dacă în dreptul notelor din partida basului se indică prin cifre intervalele dintre elementele acordului și nota din bas, se obține o schemă armonică, redusă grafic la basul cifrat.

Cifrajul. Între nota din bas și celelalte elemente ale acordului suprapus se creează diferite intervale, care, traduse prin cifrele care le reprezintă, ne oferă sinteza aritmetică a acordului respectiv, un fel de stenografie muzicală.

Luînd un acord în stare directă, celelalte elemente se plasează, față de nota din bas, la intervale de *terță, cvintă* și *octavă :*



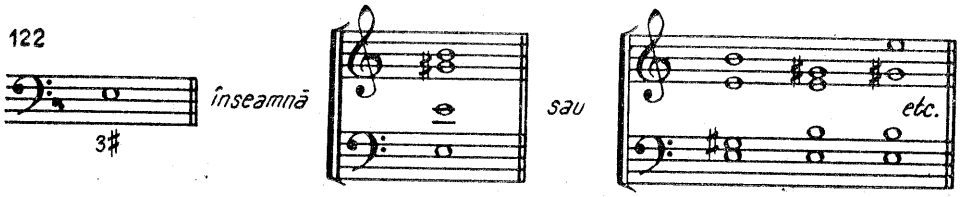
După cum se observă, în cifrare se are în vedere, de obicei, intervalul simplu. Cînd se intenționează un anumit interval compus, se indică în mod expres cifra respectivă (10, 12 etc.).

---

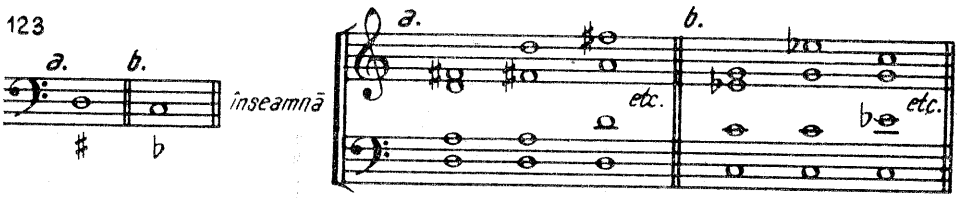
[1] Considerat ca fiind sinonim cu *basso continuo,* basul cifrat apare la organiștii intalieni în secolul XVI, se extinde și înflorește în secolul XVII și la ceilalți instrumentiști acompaniatori, care mînuiesc instrumente polifonice (clavecin, chitarrone chitară, arpă, violă etc.). În fața unui bas cifrat, instrumentiștii, ajunși la o tehnică remarcabilă, improvizează pe loc armonizarea și conducerea celorlalte voci, cu imitarea motivului principal din solo. Această tehnică va dispărea începînd cu secolul XVIII, cînd armonia își va face apariția ca știință de-sine-stătătoare.

Spiritul de simplificare a renunțat, în cazul acordului în stare directă, la cifra 8, reducîndu-i emblema aritmetică la $\frac{5}{3}$, pentru ca, mai tîrziu, să renunțe și la aceste cifre (rămase necesare numai în anumite situații speciale). Așa că, pînă la urmă, într-un bas cifrat, lipsa cifrajului, în dreptul unei note, presupune un acord în *stare directă*, sunetul respectiv fiind *fundamentala*.

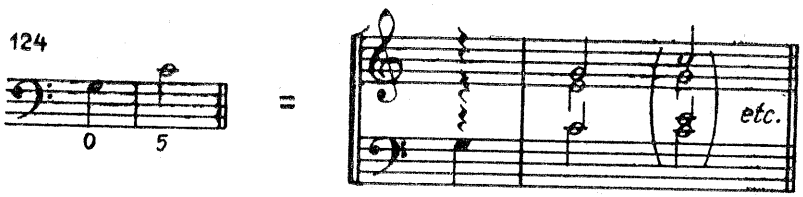
Basul dat se realizează cu armura indicată în temă. În situația cînd apare un accident necuprins în armură (sensibila în minor etc.), nota vizată se indică prin cifra respectivă, căreia i se adaugă accidentul necesar :



Același spirit de simplificare a acționat și aici. În consecință, un simplu accident, fără cifră, care figurează în dreptul unei note din bas, înseamnă că se referă la terța acelei note :

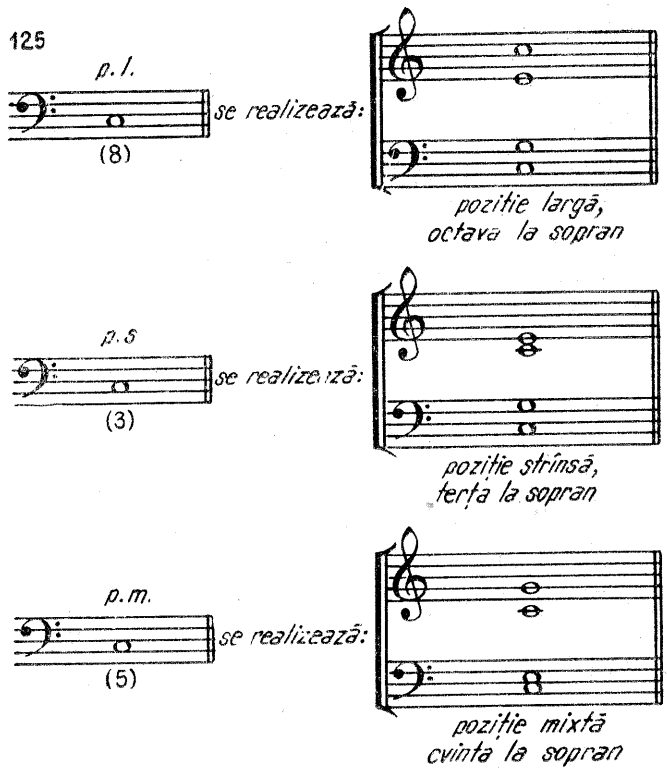


Zero marchează în dreptul notei respective absența oricărui acord în acel punct.



La începutul unei teme se obișnuiește a se indica, numai pentru primul acord, poziția melodică a sopranului. Cifra care indică intervalul față de bas este notată special, între paranteze.

Totodată, unii autori indică prin litere (prescurtat) și poziția armonică (strînsă, largă sau mixtă).

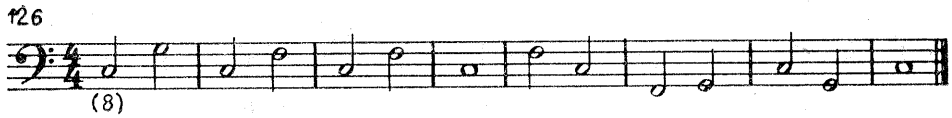


Pentru a nu crea confuzii, *cifrele arabe* (3, 5, 8 etc.) indică intervalele din construcția acordului, iar *cifrele romane* (I, IV, V etc.) funcțiunile, numărul de ordine al treptelor în gama respectivă.

Cu aceste indicații, strict necesare, se poate trece la realizarea primelor teme.

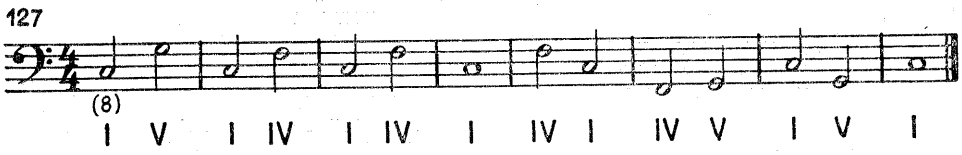
Cum se realizează un bas dat

Ne propunem, pentru început, următorul bas dat :



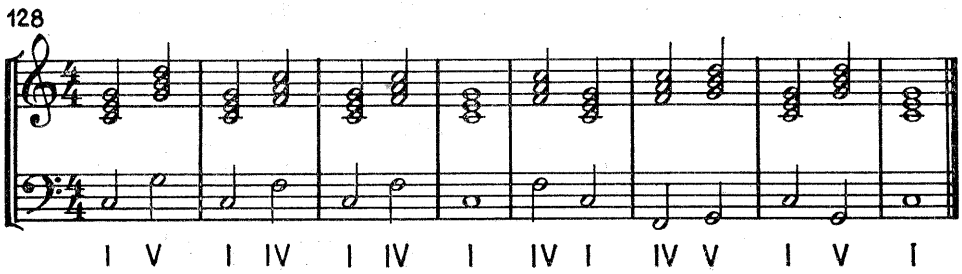
Ştiind că toate acordurile sînt în stare directă, vom trece în primul rînd la *notarea funcţiunilor :*

127



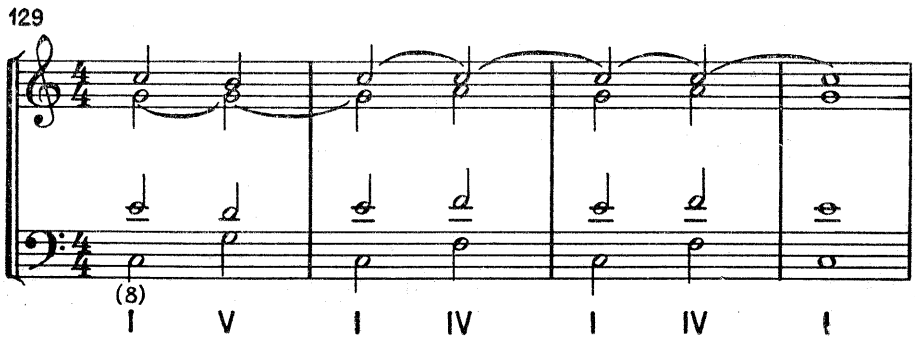
Acordurile impuse de temă sînt :

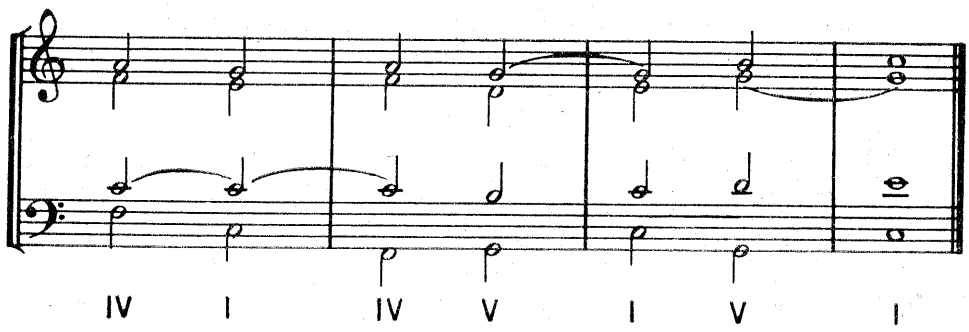
128



Ţinînd seama de toate regulile, recomandările şi interdicţiile formulate pînă aici, vom repartiza acest material armonic celorlalte trei voci :

129

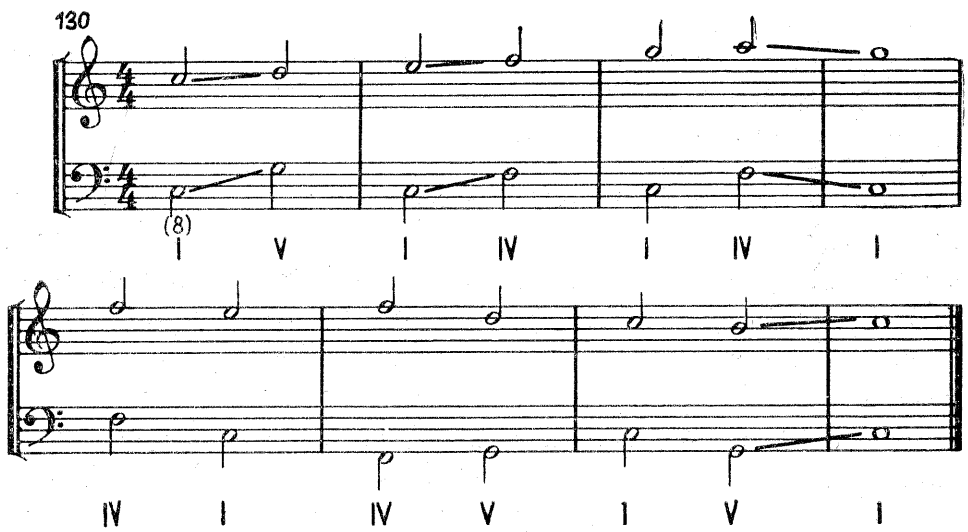




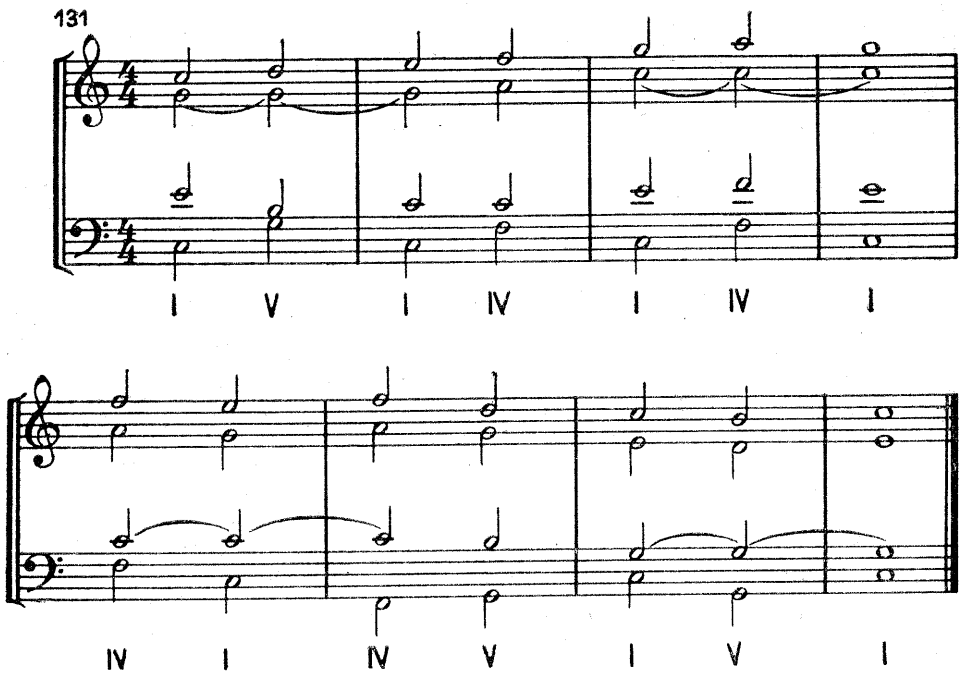
Pornind de la poziția strînsă și poziția melodică a octavei, impuse primului acord, am realizat tema de mai sus în mod corect, evitînd greșelile interzise. Totuși, muzicalitatea ei lasă de dorit, din pricina monotoniei sopranului, care, contrar rolului său, stă prea mult pe loc, repetînd sunete comune, ceea ce s-ar potrivi mult mai bine vocilor interne.

Un sopran reușit evită repetarea, are o desfășurare gradată, cu un punct culminant și cu o destindere, chiar și atunci cînd e vorba de o temă mică, de opt măsuri. Pentru aceasta, se impune ca, la un bas dat, să pornim, *în primul rînd,* prin a construi *sopranul.* Vom folosi toate îngăduirile oferite de reguli, pentru a-i asigura o mobilitate și un ambitus cît mai larg de desfășurare.

Revenind la tema noastră, vom proceda în consecință :



Urmează completarea celor două linii melodice (alto și tenor), cu elementele acordurilor rămase la dispoziție :



O altă recomandare de lucru este aceea de a face controlul riguros, pe verticală ca și pe orizontală, chiar în timpul realizării, de la acordul întîi la al doilea, de la al doilea la al treilea și așa mai departe. A ne baza pe verificarea finală a întregii teme, înseamnă a da ocazia unor complicate neajunsuri.

Descoperind o greșeală, după ce tema a fost încheiată și, încercînd să o remediem, vom pricinui, de obicei, alte greșeli, unele de nesoluționat, fapt care va duce uneori la modificarea totală a realizării, pierzîndu-se poate muzicalitatea dorită.

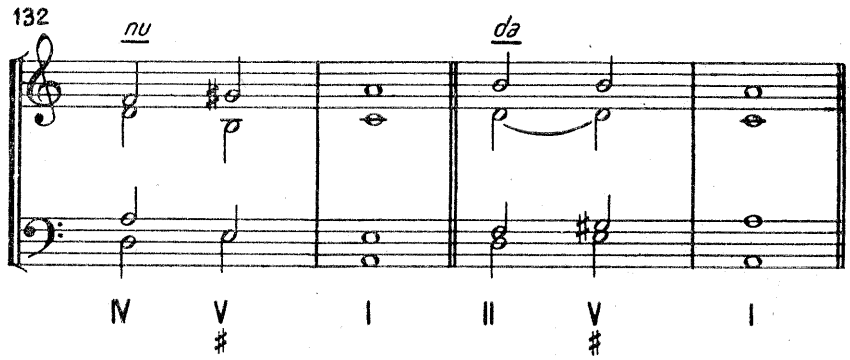
O altă recomandare, de altă natură, o constituie necesitatea formării *auzului armonic*. Pentru aceasta, pornind cu prima temă, cel care studiază armonia va executa de nenumărate ori realizarea pe care a obținut-o, atent la impresia produsă de fiecare funcțiune, de fiecare construcție de acord, căutînd să deslușească sonoritatea pozițiilor armonice (strînsă, largă, mixtă), detașarea vocilor externe etc.

După o fază suficient de intensă a reproducerii ei, realizarea va fi citită numai optic, așa cum citim în gînd un text literar, încercînd să ne reamintim sonoritatea ei, legînd *vizualul* de *auditiv*.

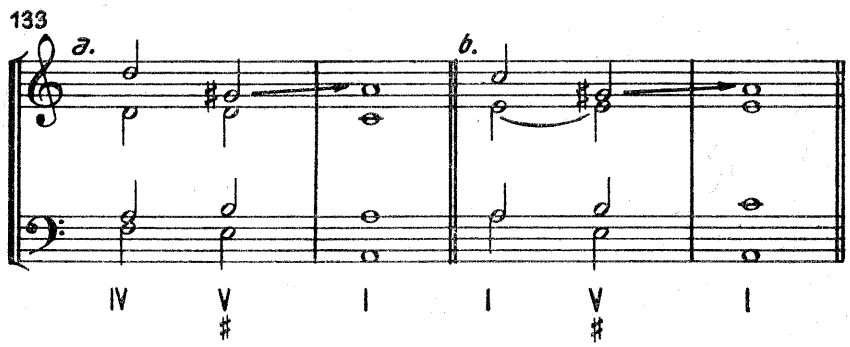
În minorul armonic

După cum am semnalat la primele înlănțuiri, construcția modului minor armonic, prin numărul sporit de intervale mărite și micșorate, pune mai multe probleme în armonizare, ca și notarea sensibilei, care nu figurează în armură și pe care, de obicei, începătorii, uitînd să o noteze, nu o mai urmăresc în mersul ei obligatoriu și în intervalele pe care le-ar genera.

Intervalele mărite rămîn interzise, cu excepția *secundei mărite,* care va fi admisă numai la o voce internă, dacă cea de-a doua notă este sensibila, care se rezolvă la tonică :



Intervalele micșorate sînt admise, cu condiția ca cea de-a doua notă să fie sensibila, care se rezolvă la tonică :



* *
*

V. Cîntul dat

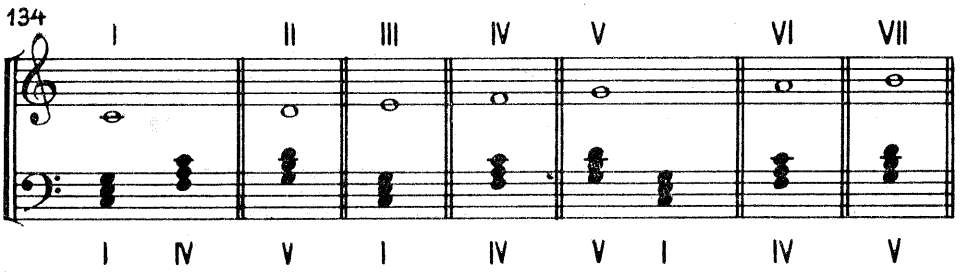
Fixarea funcţiunilor

Temele, în care *basul este dat*, oferind temelia armonică şi precizînd componenţa fiecărui acord, asigură prin această rigoare o bună parte din travaliul armonizării, iniţiativa începătorului fiind astfel redusă şi ghidată la maximum. Iată de ce, de cîte ori vom inaugura un alt capitol, primele teme vor fi *basuri date*, urmate apoi de *sopranuri* sau *cînturi date*, unde libertatea de acţiune este mai mare. În felul acesta ne apropiem de adevăratul rost al armoniei, care este, în fond, crearea unui acompaniament la o melodie.

Prima etapă în armonizarea unei melodii o constituie *fixarea funcţiunilor*, aşa cum am procedat dealtfel şi în cazul *basului dat*. Pentru aceasta, cercetăm fiecare notă, stabilind acordul care o conţine. În actualul stadiu, operaţia este simplă şi nu vom avea decît două sunete care pot fi dublu interpretate :

— *tonica*, fundamentală în acordul treptei I sau cvintă în acordul treptei a IV-a ;

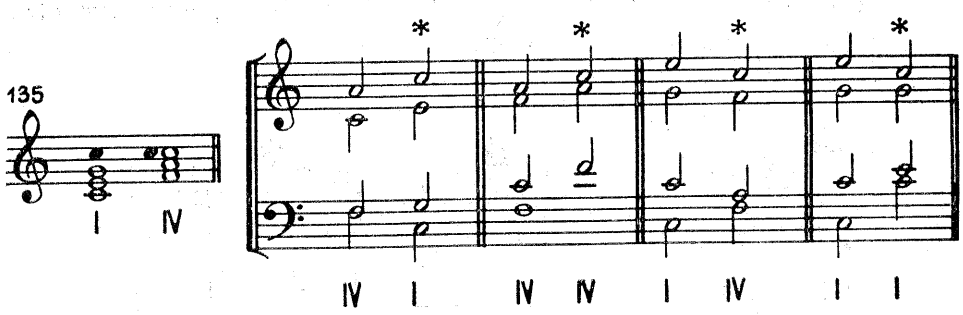
— *dominanta*, fundamentală în acordul treptei a V-a sau cvintă în acordul treptei I ; celelalte sunete figurînd, fiecare, numai în cîte un acord[1] :



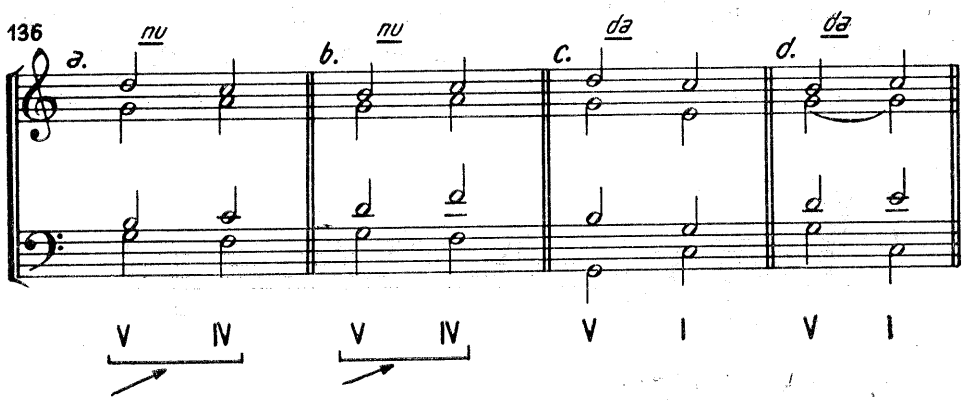
În cazul celor două sunete, susceptibile de dublă funcţionalitate, vom ţine seama de acordurile cu care se înlănţuie. Vom constata atunci, că, în unele situaţii, vom fi obligaţi să aplicăm o singură soluţie. Unul din principalele motive în acest sens îl constituie evitarea relaţiei V—IV.

[1] Mai tîrziu, cînd întregul material acordic va fi asimilat ca şi cel al notelor melodice, vom vedea că orice notă poate să facă parte din orice acord.

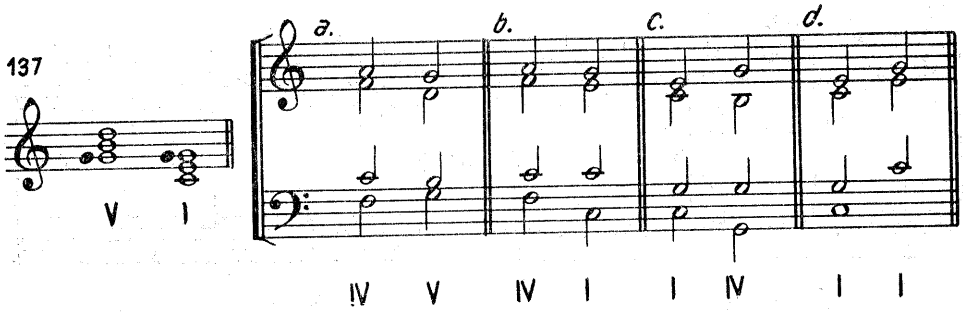
Să luăm cazul *tonicii*. Ea poate fi armonizată cu acordul tonicii (I) sau al subdominantei (IV) :



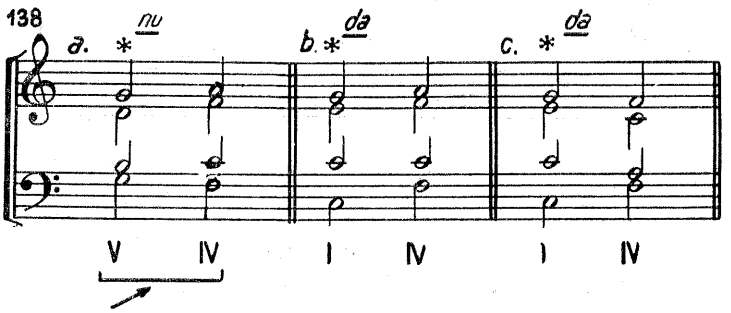
Dar, dacă tonica urmează după un sunet care se armonizează numai cu dominanta (cum e treapta a II-a și sensibila), această opțiune cade și vom fi obligați să armonizăm numai cu acordul treptei I :



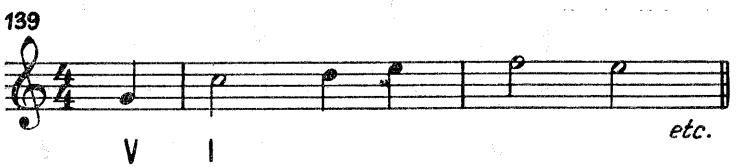
De asemenea, *dominanta* poate fi armonizată cu acordul dominantei (V) sau al tonicii :



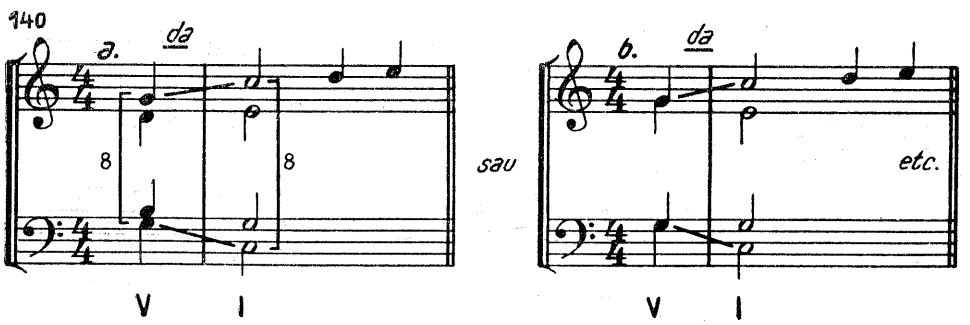
Dar această libertate încetează dacă, după dominantă urmează în melodie un sunet care se armonizează obligatoriu cu acordul subdominantei (IV). În acest caz, pentru a evita relația V—IV, vom armoniza treapta a V-a din melodie cu acordul treptei I :



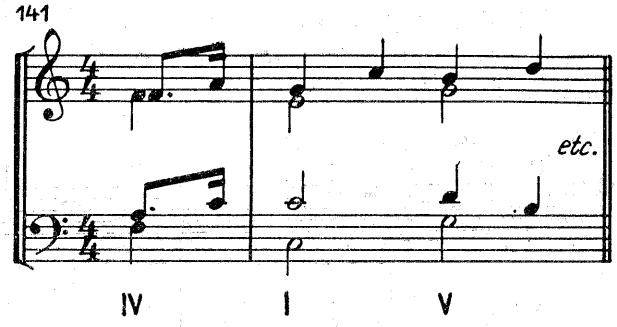
De obicei, *primul și ultimul acord aparțin tonicii.* În cazul cînd melodia începe cu o măsură incompletă (anacruză sau Auftakt), se începe, de cele mai multe ori, cu *dominanta* sau, uneori, cu *subdominanta :*



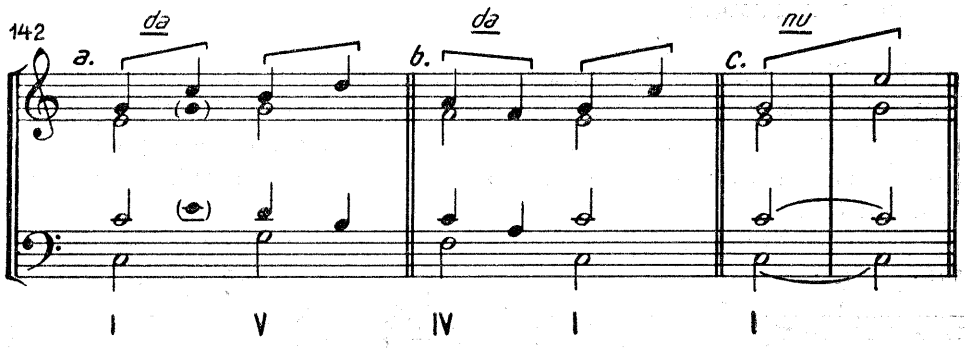
Într-un asemenea caz, anacruza poate fi armonizată cu un acord sau numai cu unisonuri ; octavele contraparalele fiind aici admise :



Cu subdominanta :

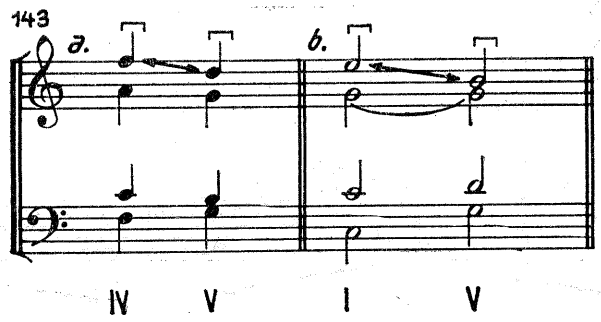


Saltul, aflat în aceeaşi măsură, de la un timp tare la unul slab, e bine să fie acompaniat cu acelaşi acord, dacă îl poate cuprinde :

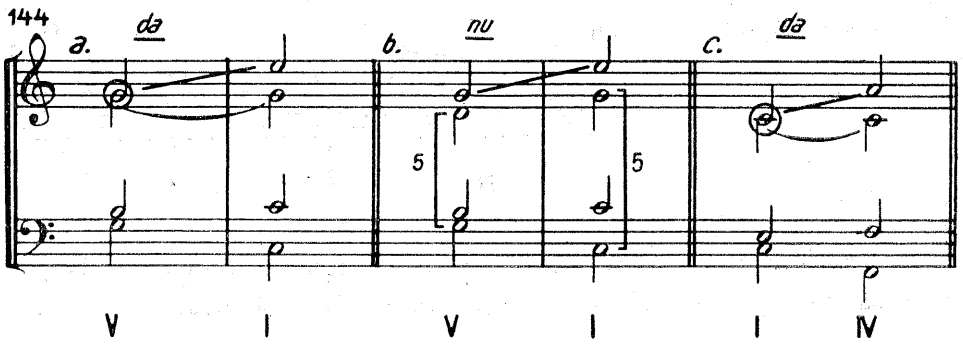


(Exemplul c greşeşte prin faptul că leagă un timp slab de următorul tare, cu acelaşi acord, mai cu seamă, peste bara de măsură).

Salturile, care nu pot fi reunite în cadrul aceluiaşi acord, vor fi armonizate cu două acorduri diferite :

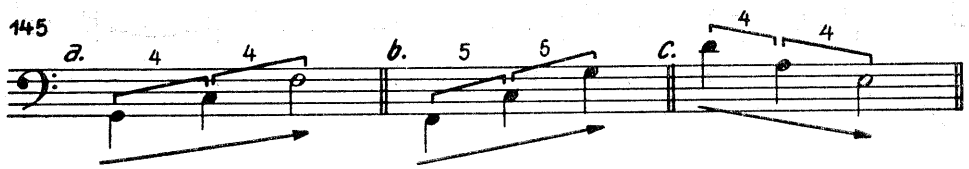


Saltul de sextă, armonizat cu două acorduri diferite, se va realiza corect cu ajutorul unisonului între sopran și alto și un acord incomplet :

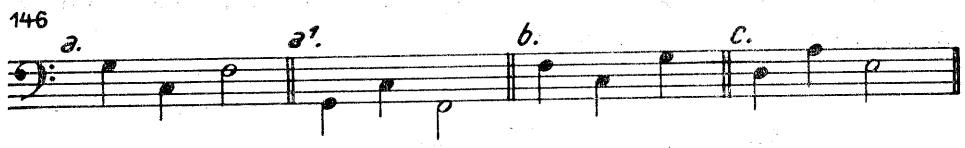


Fixarea basului

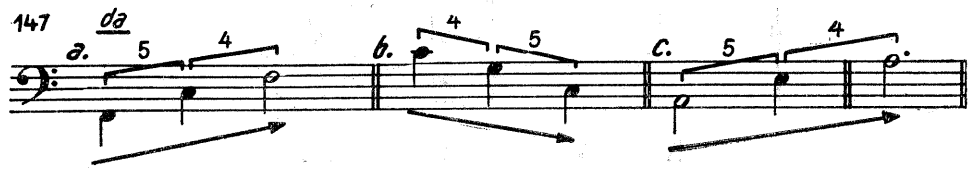
Funcțiunile fiind determinate, nu ne mai rămîne decît să acordăm basului fundamentalele acordurilor respective. Operația, destul de simplă, trebuie să respecte totuși cîteva recomandări, unele din ele expuse anterior. În primul rînd, se vor evita două cvarte sau două cvinte la rînd, în aceeași direcție :



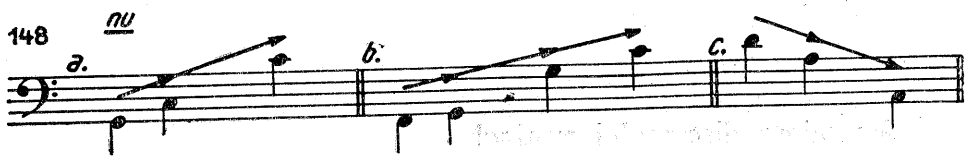
Ele se vor corecta, printr-un mers frînt, de *cvintă-cvartă* sau *cvartă-cvintă :*

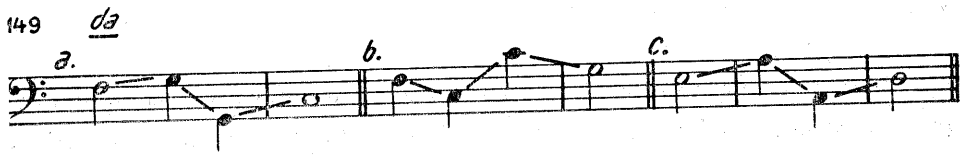


Două salturi succesive, de *cvartă* și *cvintă* sau *cvintă* și *cvartă,* în aceeași direcție, vor fi frecvent folosite :



Saltul de *octavă* va fi deseori folosit la bas, cu condiția să nu fie precedat sau urmat de un mers în aceeași direcție. Pentru aceasta, el va fi intercalat într-un mers în zigzag :





Salturile care depășesc octava rămîn interzise.

*

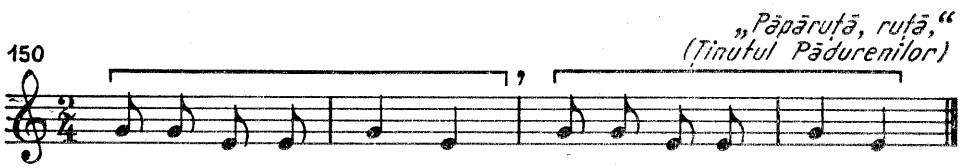
* *

VI. Cadenţele[1]

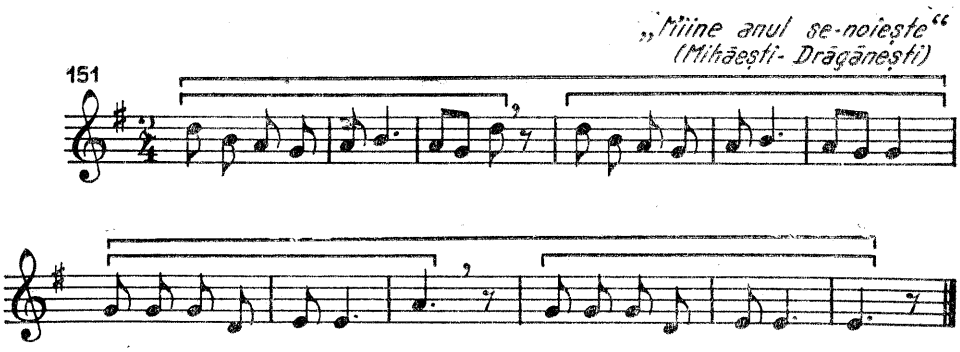
Alcătuirea discursului muzical

Analog cu construcţia sintactică verbală sau literară, discursul muzical se alcătuieşte, la rîndu-i, din fragmente (motiv, frază, perioadă), a căror înlănţuire şi logică realizează edificiul compoziţional. Ele sînt despărţite şi legate, totodată, prin mici întreruperi sau respiraţii, denumite *cezuri*[2], corespunzînd virgulelor din discursul literar :

150


„Păpăruţă, ruţă,"
(Ţinutul Pădurenilor)

151


„Mîine anul se-noieşte"
(Mihăeşti- Drăgăneşti)

[1] Termenul provine din latinescu *cadere*=a cădea, a sfîrşi.
[2] Din latinescul *caesura*=oprire, încetare.

152 *Mozart - Simfonia în sol minor*

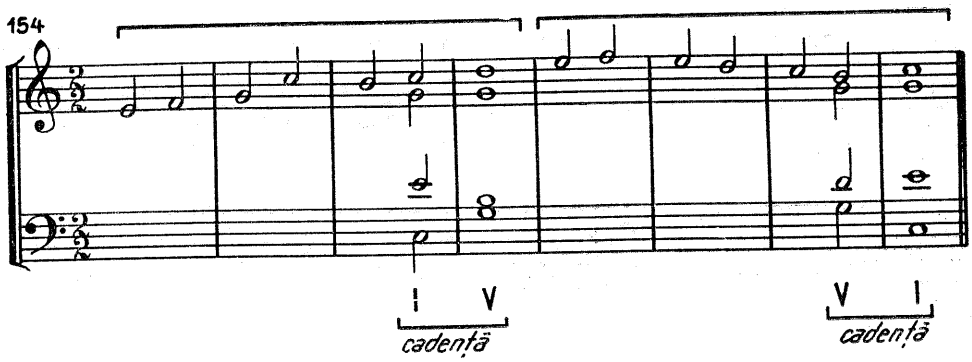
etc.

153 *„Frunză verde de stejar"*

Dacă majoritatea melodiilor sînt alcătuite, de obicei, din îmbinări simetrice, a unor fraze de două sau patru măsuri, reunite în perioade compuse prin multiplii binari (4+4, 8+8 etc.), nu lipsesc însă nici reuniri de 3+3 sau 5+5 măsuri etc. Bineînțeles, mai tîrziu, într-o muzică complex elaborată, nu vom mai întîlni simetria aceasta, ba, uneori, nici chiar delimitările de fraze. Deocamdată, ne vom opri la tipurile melodice simple, clare, clasice, pentru a explica ce sînt *cadențele* și rolul lor în desfășurarea discursului muzical.

Iată o noțiune armonică al cărei conținut este determinat de desfășurarea melodică. Cadența este o formulă armonică, o înlănțuire de două sau trei acorduri, plasată *la încheierile* de frază și de perioadă.

Luată izolat, ea nu se deosebește cu nimic de celelalte înlănțuiri armonice. Ceea ce îi conferă acest titlu este *momentul* pe care îl ocupă în desfășurarea discursului muzical :



Din acest punct de vedere o cadență echivalează cu un semn de punctuație din discursul vorbit : virgula, punctul, două puncte etc.

Într-adevăr, o cadență deschisă (I—V sau V—VI) impune continuarea frazei muzicale, după cum, altă dată, o poate închide (IV—V—I sau II—V—I). În felul acesta, cadența separă, dar totodată leagă elementele discursului muzical.

Armonia a jucat și joacă un rol generator, de seamă, în arhitectura construcțiilor sonore și nu întîmplător apariția ei a coincis cu nașterea și elaborarea marilor forme muzicale.

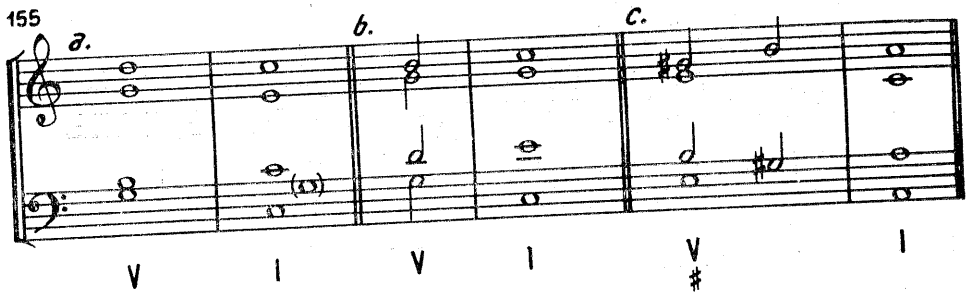
Revenind însă la rolul cel mai simplu al cadențelor, ne vom ocupa deocamdată de cele alcătuite numai din acorduri principale.

Cadența perfectă sau autentică[1]

Este vorba de *cadența V—I* care încheie o frază sau o perioadă muzicală. Pentru aceasta se cere ca ambele acorduri să fie *în stare directă*, iar acordul tonicii să fie plasat pe timp tare.

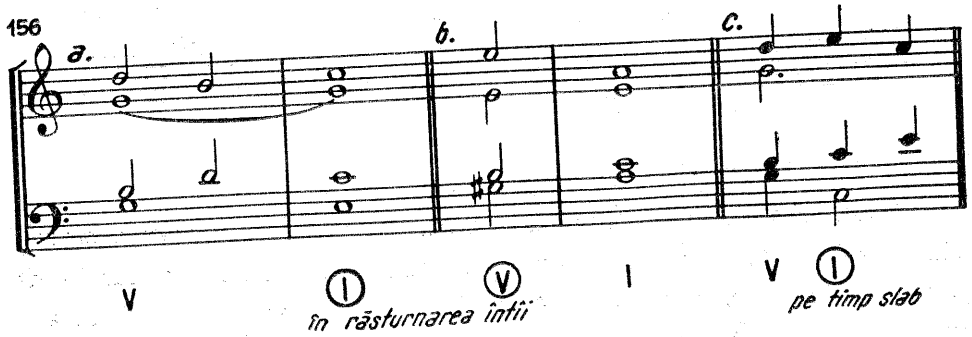
[1] Denumirile de *autentic* și *plagal* provin din terminologia medievală a modurilor, care urmărea să reproducă sistemul modal antic.

Vechile tratate, mai severe, impuneau ca sopranul să încheie cu tonica :



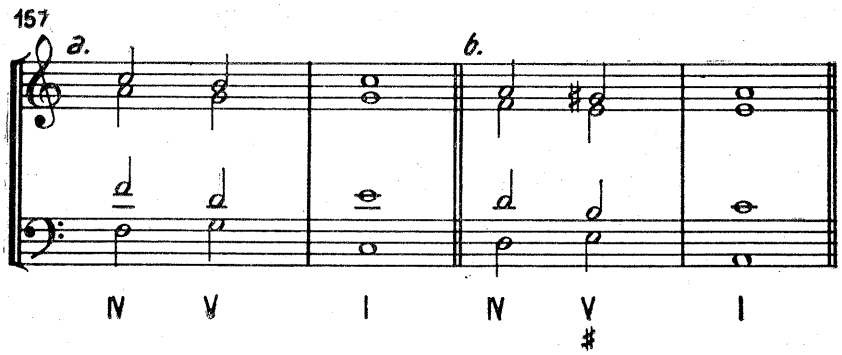
Cadența imperfectă

Alcătuită tot din înlănțuirea V—I, *cadența imperfectă* nu îndeplinește una din condițiile celei perfecte. În consecință, dacă unul din acorduri este în răsturnare sau dacă acordul tonicii cade pe timp slab, *cadența devine imperfectă ;*



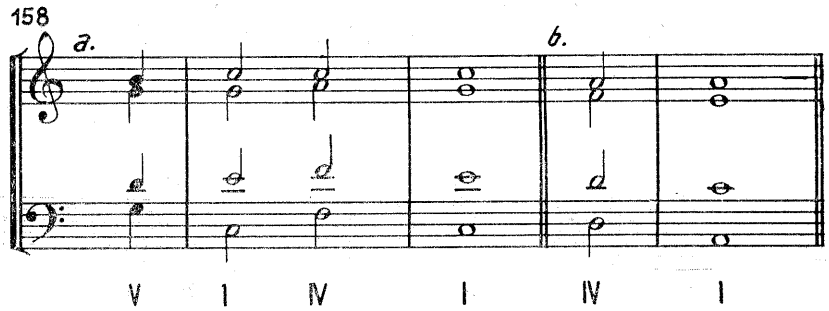
Cadența perfectă (autentică) compusă

Cadența perfectă, precedată de acordul subdominantei, se numește *perfectă* sau *autentică compusă*. Încheierea este astfel mai amplu și mai categoric afirmată :



Cadența plagală

O altă cadență pentru finaluri, tipică prin austeritatea ei, este cadența plagală, alcătuită din înlănțuirea treptelor IV—I, cu ambele acorduri în stare directă (deseori, precedată de înlănțuirea treptelor V—I) :



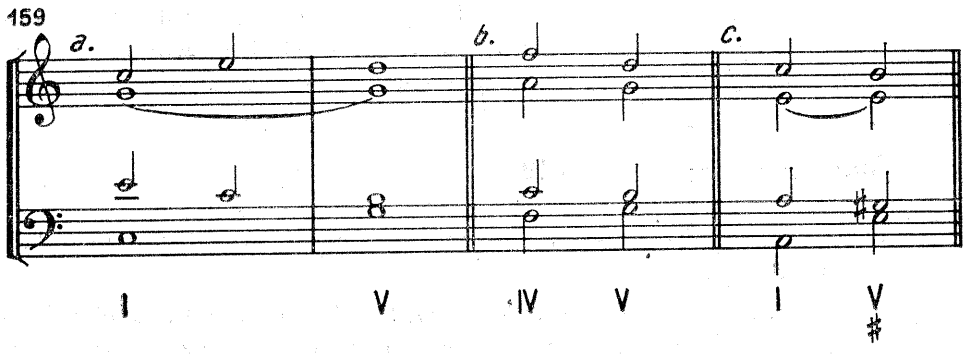
Cadența perfectă (autentica), compusă sau nu, și *cadența plagală* sînt cele care pot avea un caracter concluziv, de încheiere, denumite de aceea și *finale* sau *terminale*. Alături de ele, avem nevoie și de alte cadențe, interioare, de suspensie, de repaus și continuare, așa cum în vorbire ridicăm intonația pentru a semnala urmarea, enumerarea, întrebarea etc. Acest rol în muzică îl vor îndeplini *cadențele imperfecte* și mai ales, *semicadențele* (cadența la dominantă și la subdominantă) și altele, în a căror componență intră și acordurile secundare[1].

[1] Un excelent rol în acest sens îl va îndeplini *cadența evitată* sau *„înșelătoare"* (V—VI).

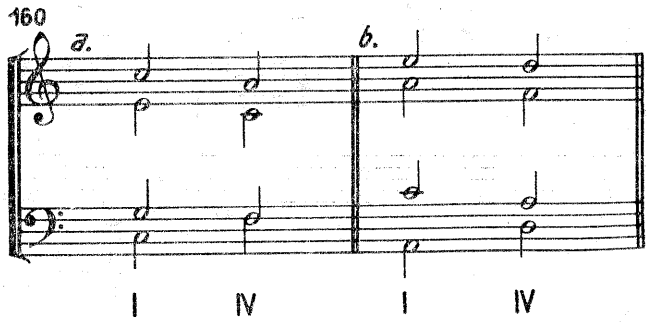
Semicadențele

Termenul general de *semicadențe* reprezintă momentele de repaus sau întreruperi pe acordul *dominantei* și, mai rar, pe al *subdominantei*. În ambele cazuri, este evidentă necesitatea continuării desfășurării armonice.

Cadența la dominantă (semicadența autentică) constă din înlănțuirea acordurilor I—V sau IV—V, indiferent de starea acordurilor :



Cadența la subdominantă (semicadența plagală) înlănțuie acordurile I—IV, indiferent de starea acestora :



În afară de sensul restrîns, riguros, expus în acest capitol, termenul de *cadență* mai comportă uneori și un înțeles mai larg : fie o înlănțuire tipică, cu o sonoritate specială (cadența evitată, cadența dramatică etc.) sau pur și simplu o înlănțuire, indiferent între ce acorduri sau a locului unde va fi plasată. Aceste completări nu anulează însă sensul specific al noțiunii de *cadență*.

Fraza — generatoare de concesii armonice

Dacă melodia, prin sunetele ei, determină, în bună parte, acordurile care se vor înlănțui în desfășurarea muzicală, fragmentele ei (fraze și perioade) determină fixarea unor înlănțuiri, care capătă un rol deosebit, acela de *cadențe*. Consecințele însă nu se opresc aici. Unele reguli sau rigori armonice slăbesc sau încetează în anumite puncte ale frazei muzicale. Reamintim două excepții, pe care le-am semnalat la timpul cuvenit :

— octavele contraparalele între vocile externe sînt admise în cadența finală ;

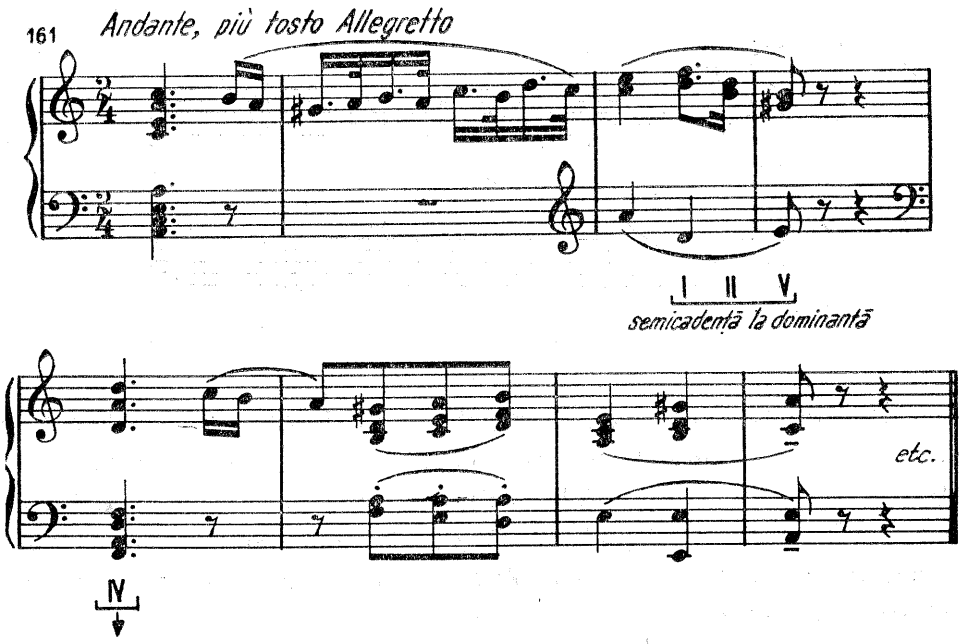
— mersul direct al tuturor vocilor (directismul general) se acceptă, în aceeași cadență finală, în relația V—I. Același directism general va fi îngăduit între încheierea frazei și începutul celei care urmează.

Înlănțuirea treptelor V—IV

O excepție, nesemnalată pînă acum, se referă la interdicția înlănțuirii treptelor V—IV.

Se permite relația V—IV, dacă acordul dominantei încheie o frază (prin semicadență), iar acordul subdominantei inaugurează fraza următoare :

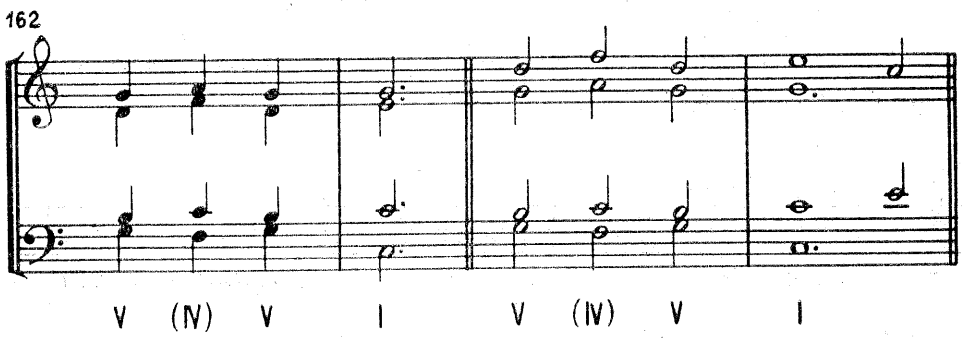
Beethoven : Sonata pentru vioară și pian



O altă excepție pentru înlănțuirea V—IV. Deși nu are o legătură directă cu capitolul frazei muzicale, totuși, pentru că am semnalat mai sus o excepție privitoare la înlănțuirea V—IV, vom alătura aici o a doua îngăduință.

Se admite relația V—IV, dacă se revine la V, deci: V—IV—V:

162



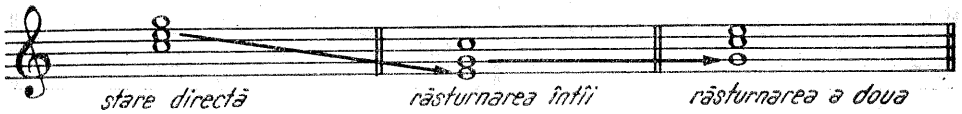
În acest caz, se consideră acordul subdominantei un acord de broderie, iar funcția reală, în toate cele trei acorduri (ex. 162), fiind cea a *dominantei.*

VII. Răsturnarea întîi a acordurilor principale

Caracteristici. Cifraj

A răsturna un acord, înseamnă a-l scoate din starea directă, încredințînd basului alt element decît fundamentala :

163



Un acord de trei sunete (trison) are două răsturnări.

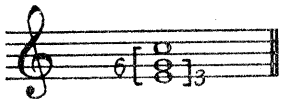
În răsturnarea întîi, acordul are la bas terța. Bineînțeles, funcțiunea sa rămîne aceeași, totuși, în răsturnare, ea este mai slab afirmată, mai atenuată[1]. Iată de ce, la final, se va evita încheierea printr-un acord în răsturnare, fiind lipsit de caracterul categoric necesar.

În răsturnări, elementele acordului își păstrează denumirea inițială de : *fundamentală, terță, cvintă,* chiar dacă, acum, raporturile lor față de nota din bas s-au schimbat :

164

Într-adevăr, ele se găsesc, față de bas, la alte intervale, ceea ce face ca un acord în răsturnarea întîi să se cifreze complet $\frac{6}{3}$. Cum însă spiritul de simplificare acționează constant, această răsturnare se marchează numai prin 6, de unde și denumirea de *acord de sextă* sau *sextacord :*

165

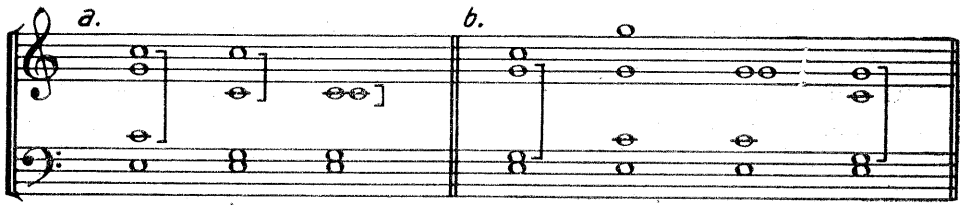


[1] Această realitate constituie nu un defect ci o caracteristică utilă, coloritul mai pal al unui acord fiind necesar pentru a îmbogăți paleta limbajului armonic, aducînd și o anumită supleție în înlănțuiri.

Dublări. Omisiuni

În răsturnarea întîi, a unui acord principal, se dublează *fundamentala* sau *cvinta* (mai des decît în starea directă). De obicei, vom prefera elementul a cărui intonare necesită un salt mai mic :

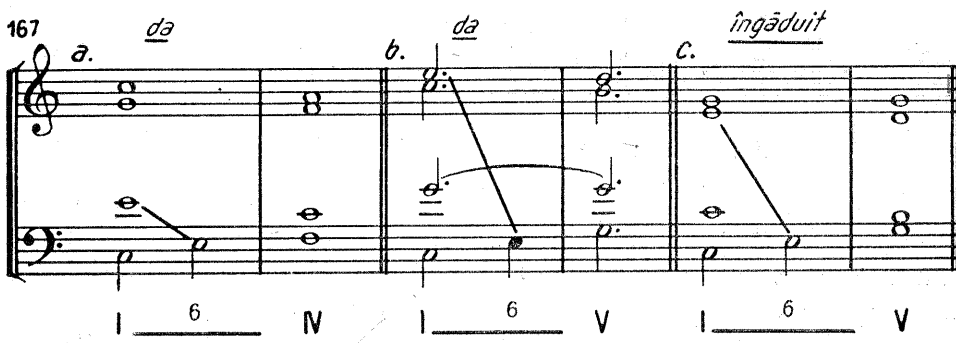
166



Dublarea terței se îngăduie numai în anumite condiții.

Se admite dublarea terței într-un acord principal, pe *armonie ținută* și pe *timp slab*. În acest caz, ordinea de preferință a dublării basului se face în primul rînd cu *tenorul*, apoi cu *sopranul* și, numai în caz de forță majoră, cu *alto-ul* :

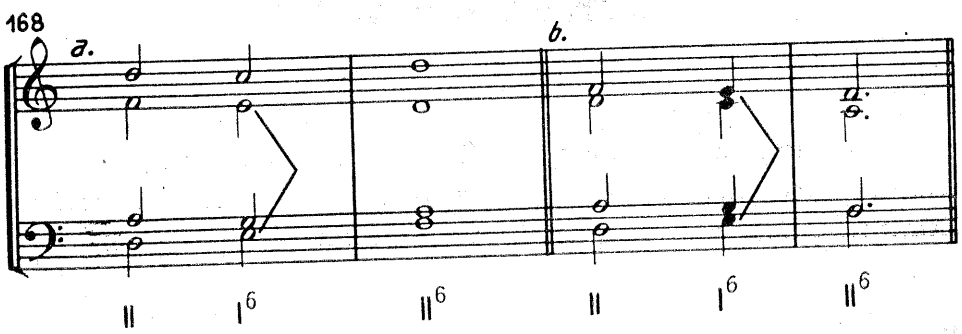
167



(Linia orizontală din cifraj reprezintă menținerea armoniei anterioare).

Nota din bas mai poate fi dublată chiar prin atacarea directă a unui acord în răsturnarea întîi, dacă vocile care o realizează merg *contrar* și *treptat* :

168



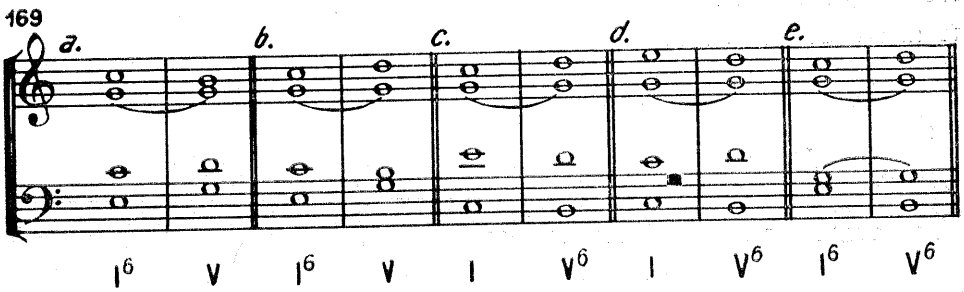
Dintr-un acord în răsturnarea întîi nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

Cea mai bună sonoritate a unui acord în răsturnarea întîi se obține, *distribuind fundamentala* (sextă față de bas) *la sopran*, ceea ce nu exclude celelalte eventualități, în condițiile semnalate mai sus.

Înlănțuiri

Tonică — dominantă și viceversa :

169

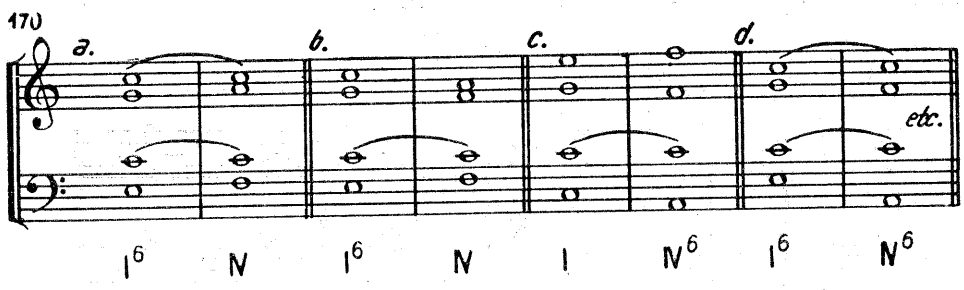


După cum se observă din cele cîteva exemple de mai sus, prin utilizarea răsturnărilor se obține o mai mare cantabilitate, prin excluderea salturilor de cvartă și cvintă, cu note ținute, ceea ce face înlănțuirile mai line, mai puțin categorice. Dacă în cazul *e*, basul descrie un salt de cvartă, intonînd terțele acordurilor, el se compensează prin ținerea pe loc a două voci.

Relația *dominantă-tonică* se va realiza inversînd ordinea acordurilor de mai sus, cu excepția ultimului exemplu (*e*), care nu este reversibil, din pricina sensibilei, care are mers obligatoriu la tonică.

De acum înainte, vom putea realiza *cadența imperfectă*, recomandată pentru încheierile interioare de frază.

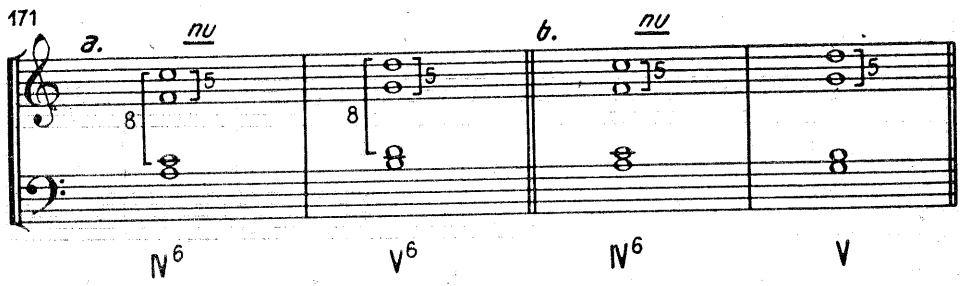
Tonică — subdominantă și viceversa :



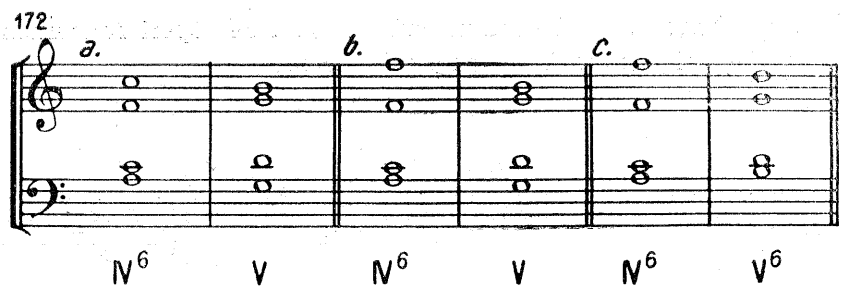
Inversările înlănțuirilor de mai sus vor ilustra relația *subdominantă-tonică*, lăsînd loc, bineînțeles, și altor eventualități.

Subdominantă-dominantă

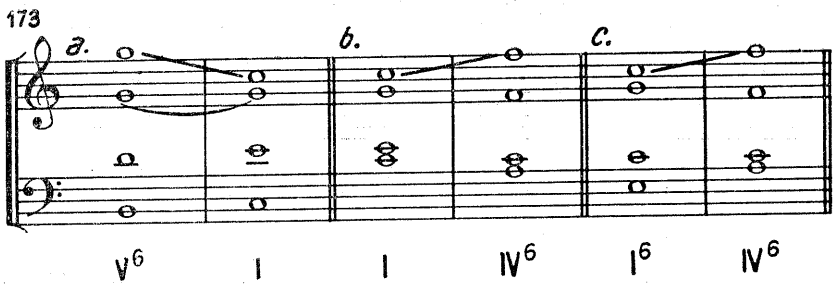
Grație răsturnării acordurilor, relația IV—V nu mai este acum atît de riguros încorsetată. Pericolul mersului treptat continuă să pîndească :



Soluțiile sînt mai diverse acum :



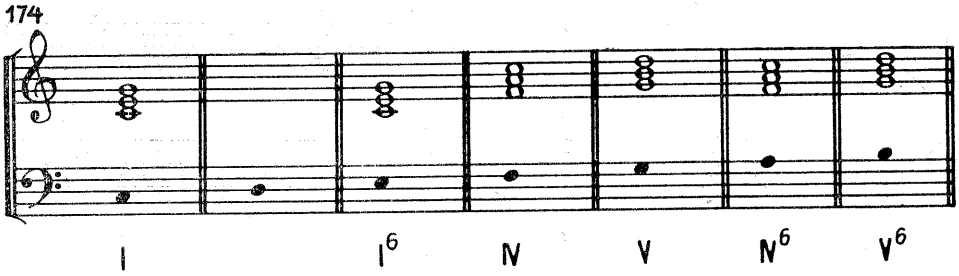
Apariția răsturnărilor permite sopranului o linie melodică mai bogată, putînd să conțină *salturi de cvartă* și *cvintă*, care, de data aceasta, nu vor crea *cvinte* și *octave interzise* :



Și celelalte voci cîștigă în suplețea mișcărilor melodice, avînd la dispoziție mai multe eventualități de rezolvare.

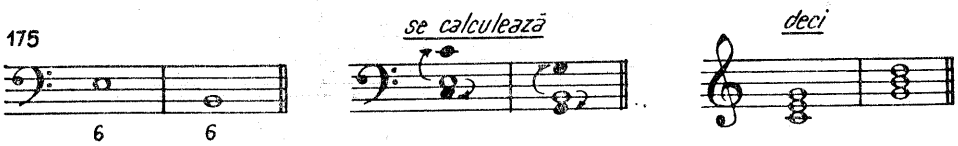
Dacă sopranul poate intona acum și salturi de cvartă și cvintă, *basul capătă*, în schimb, *posibilitatea mersului treptat*.

Într-adevăr, cu excepția treptei a II-a, el dispune, grație răsturnării acordurilor, de sunetele întregii game :



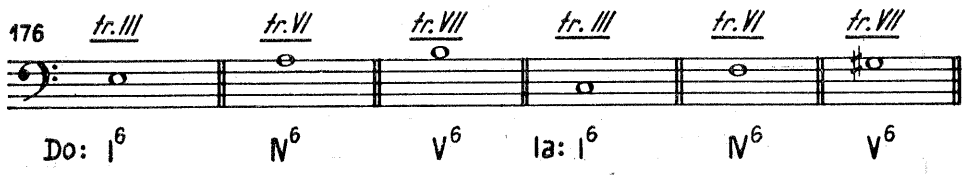
Melodicitatea vocilor are astfel ocazia să se afirme mai mult, făcînd să crească muzicalitatea temelor.

În temele cifrate, cînd întîlnim cifra 6, vom descoperi fundamentala acordului, fie urcînd o *sextă* fie coborînd o *terță* :

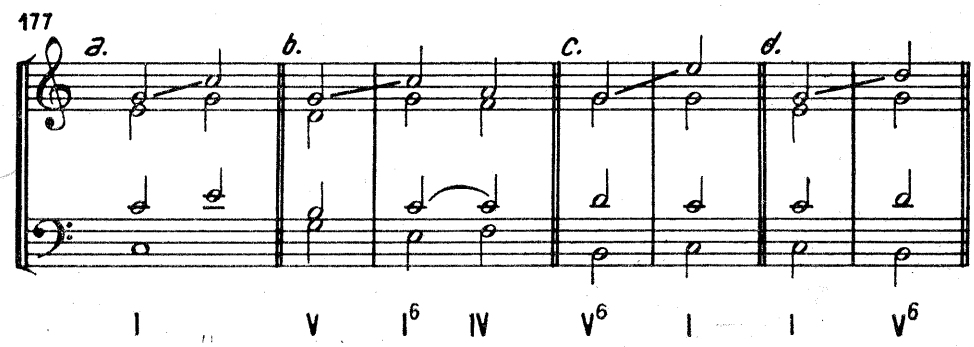


În temele necifrate, atunci cînd la bas se vor găsi alte sunete decît treptele principale, ele se vor integra în răsturnarea întîi a acordurilor principale. Exceptînd treapta a II-a, care nu poate fi deocamdată utilizată, se va armoniza :

— treapta a III-a cu acordul I^6 ;
— treapta a VI-a cu acordul IV^6 ;
— treapta a VII-a cu acordul V^6, astfel :



La un cînt (sopran) dat se va urmări realizarea unui bas cît mai melodic, care să echilibreze și mersul vocilor externe. Salturile la sopran pot fi contracarate, fie prin ținerea notei la bas (dacă se produc în aceeași măsură, de la un timp tare la unul slab), fie printr-o mișcare redusă a acestei voci :

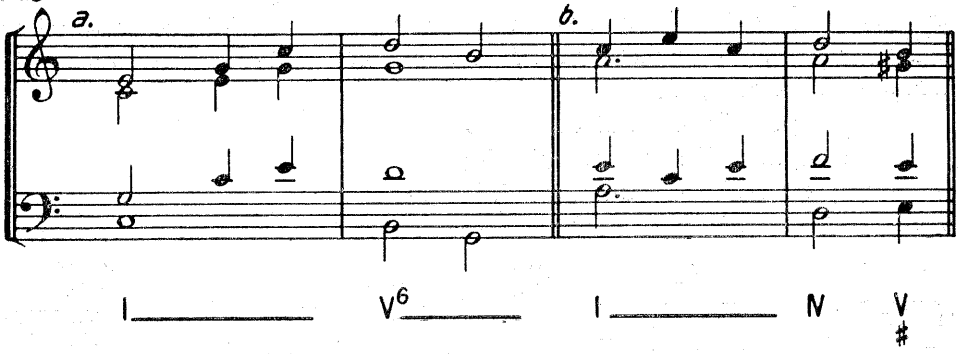


De reținut : *sextele și terțele între bas și sopran asigură armoniilor o sonoritate rotundă, plină. Încheierea temelor va cadența cu acorduri în stare directă.*

Despre schimbările de poziție

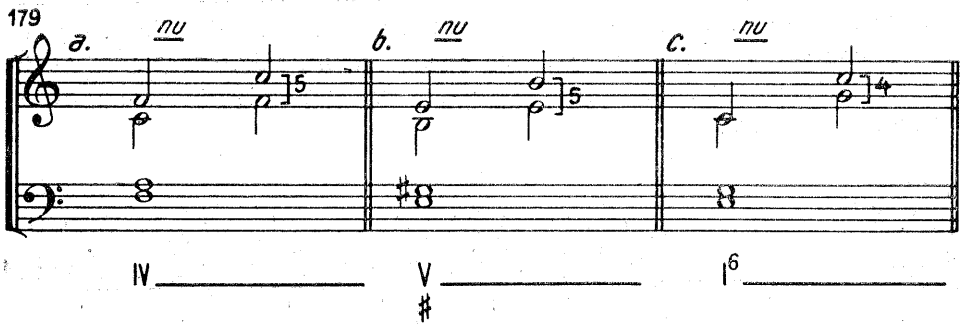
Din motive de ordin ritmic și melodic sau pentru a corecta sau preîntîmpina anumite erori de armonie, recurgem, deseori, la *schimbarea poziției acordului* (care nu trebuie confundată cu schimbarea stării acordului, cînd apare alt sunet la bas). În *schimbarea de poziție,* starea și cifrajul acordului rămîn aceleași, ca și basul, numai celelalte trei voci intonează alte elemente, ale aceluiași acord :

178



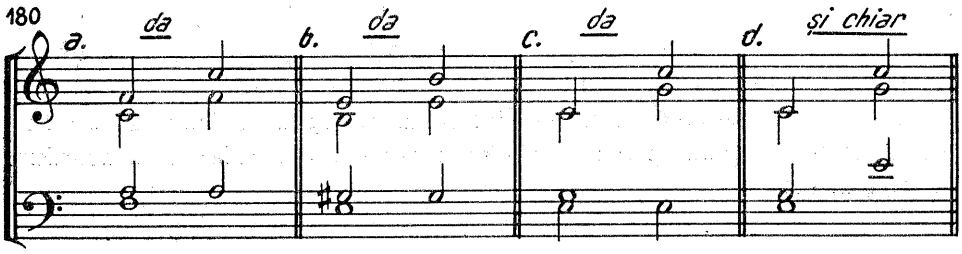
În aceste cazuri, se va avea în vedere evitarea apariției unor *cvarte* și *cvinte goale* :

179



Pentru remedierea acestor sonorități, ele vor fi însoțite de *repetarea terței acordului* :

180



Totuși, *schimbările de poziție* trebuie să se facă cu *economie* și cu *multă prudență*.

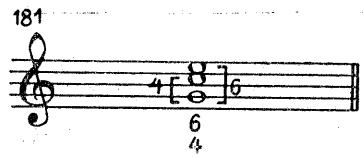
Abuzul de arpegii deranjează specificul stilului coral, arpegiile ținînd, în primul rînd, de muzica instrumentală. Pe lîngă aceasta, ele dau ocazia producerii cvintelor și octavelor paralele sau contraparalele pe *tîmpi simetrici*, pe care schimburile de poziții nu le salvează, după cum am arătat la momentul respectiv (vezi ex. 88).

VIII. Răsturnarea a doua a acordurilor principale

Categoriile de acorduri

În răsturnarea a doua, un acord are cvinta la bas.

Față de nota din bas, *fundamentala* și *terța* acordului se găsesc la intervale de *cvartă* și *sextă* :

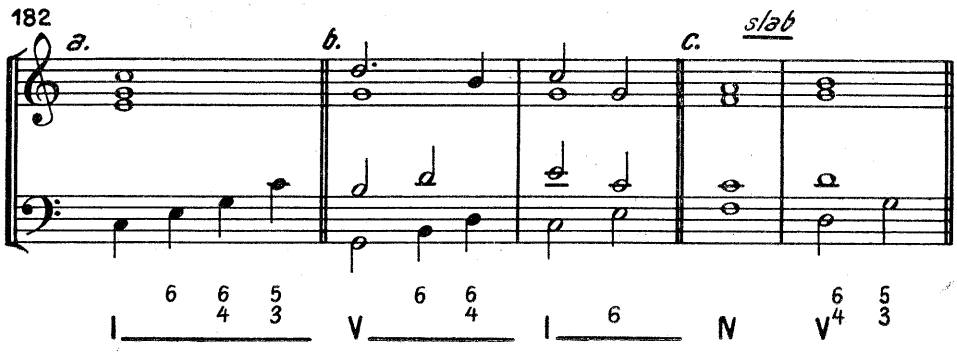


Cifrat $\frac{6}{4}$, acordul se numește de *cvartă* și *sextă* sau *cvartă-sext acord*. În această etajare, funcția respectivă este atît de slab reprezentată și de nestabilă, încît aducerea și rezolvarea sa impun o serie de precauții, grupate în mai multe aspecte și procedee. Iată de ce, spre deosebire de stările acordului expuse anterior, vom deosebi aici mai multe categorii de răsturnări.

Acorduri de $\frac{6}{4}$
- 1. *consonante* (pe armonie ținută, prin arpegiu)
- 2. *aparent disonante* (cu note vecine)
  - de întîrziere
  - de apogiatură
  - de broderie
  - de pasaj (trecere)
  - de anticipație
  - de échappée etc.

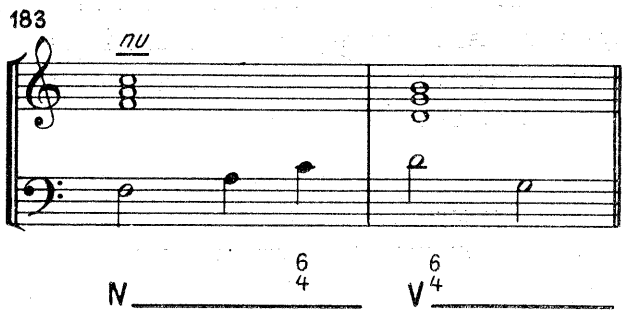
Acorduri de $\frac{6}{4}$ consonante (pe armonie ținută, prin arpegiu)

Prea slabă pentru a instaura o armonie, răsturnarea a doua va fi pregătită de starea directă sau de răsturnarea întîi a aceleiași armonii. În consecință, basul intonează un arpegiu, de unde și denumirea de acorduri de $\frac{6}{4}$ arpegiu :



Odată adusă, răsturnarea a doua poate fi urmată de o revenire la starea directă sau la răsturnarea întîi a aceluiași acord (ex. 182, *a*), sau de o nouă armonie (ex. *b*). În acest caz, *basul* trebuie să meargă *treptat*.

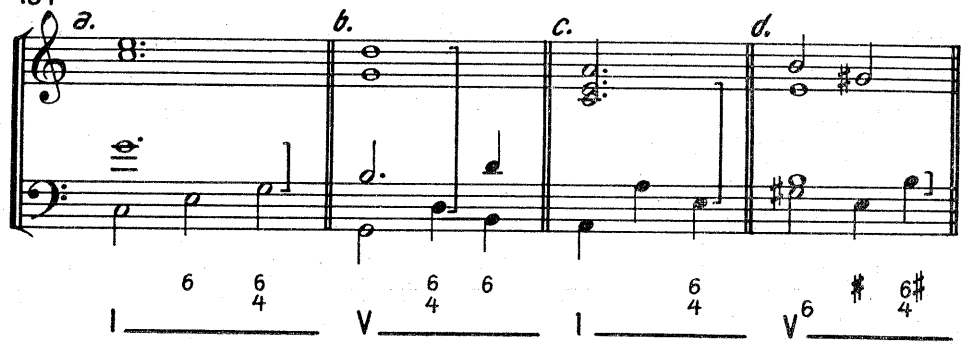
În armonia severă se interzice înlănțuirea a două acorduri de $\frac{6}{4}$ succesive :



Dublări și suprimări de sunete

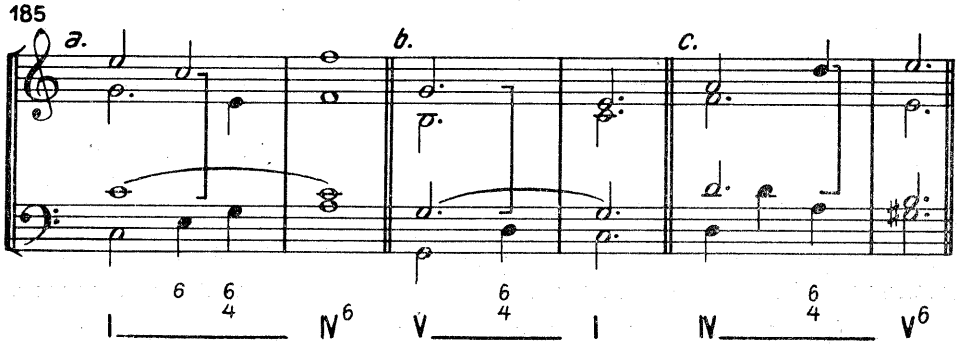
Într-un acord în răsturnarea a doua se dublează, în primul rînd, *nota din bas* :

184



În al doilea rînd se poate dubla fundamentala, în cazul acesta, cvarta față de bas :

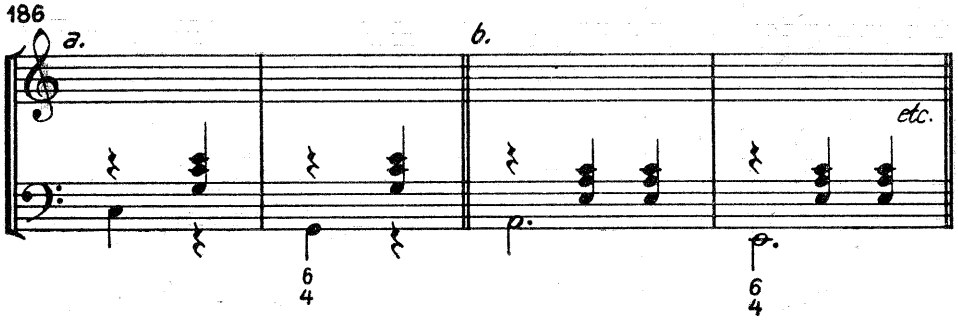
185



Dintr-un acord în răsturnarea a doua nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Absența oricăruia din ele ar face acordul de neidentificat.

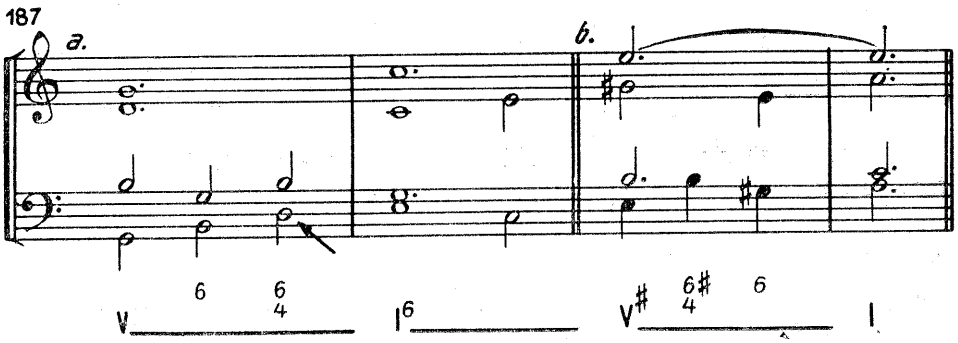
În muzica corală, utilizarea acordurilor de $\frac{6}{4}$ prin arpegiu este foarte restrînsă, ca fiind nespecifică stilului coral. Aceste formule armonice rămîn tipice stilului instrumental, mai cu seamă în genurile mai ușoare, la acompaniament :

186



În afară de faptul că dispunem de mai multe intensități de afirmare a funcțiunilor, prin folosirea acordurilor în răsturnarea a doua, se cîștigă o și mai mare posibilitate de mișcare a basului, care are acum la dispoziție și treapta a II-a (cvintă în acordul dominantei) :

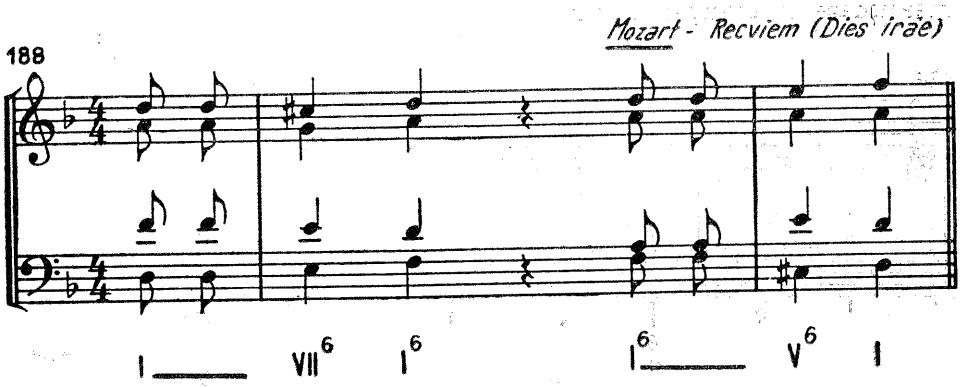
187



În plus, se poate crea o mișcare pe armonie ținută, necesară atît pentru ritm cît și pentru suplețea înlănțuirilor. Dar, după cum am mai menționat, în muzica corală răsturnarea a doua, *adusă prin arpegiu*, trebuie folosită *cu rezervă*, pentru că abuzul acestei formule armonice poate anula sobrietatea stilului coral clasic, pe care căutăm să îl deslușim în faza actuală.

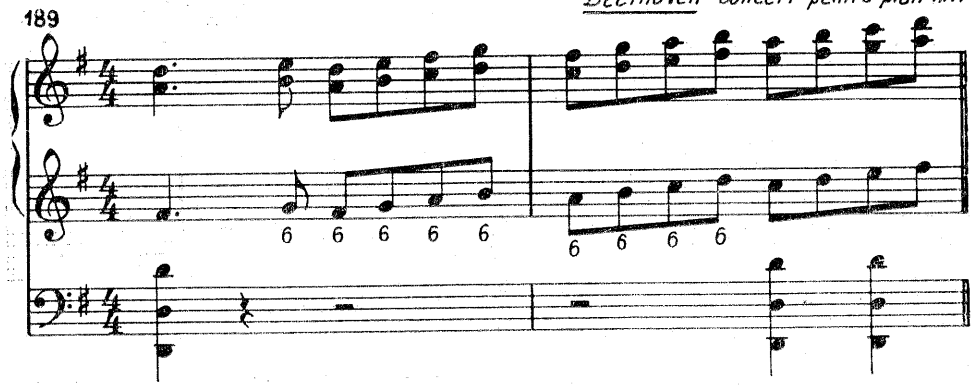
Analizați exemplele următoare, identificînd cele două răsturnări, ca și procedeele prin care sînt aduse.

188



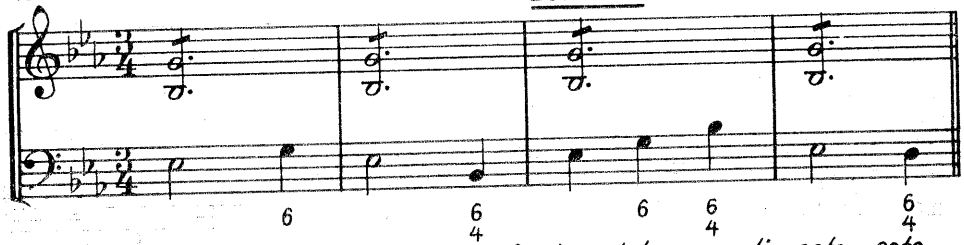
189

Beethoven - Concert pentru pian nr.4



190

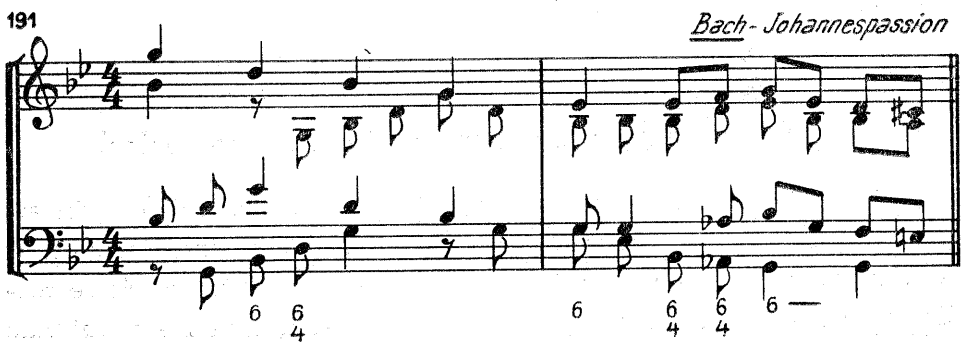
Beethoven - Simfonia a III-a (Eroica)



(în răsturnările aduse pe timpi slabi, fundamentala care lipsește este subînțeleasă, în continuare)

191

Bach - Johannespassion



192 Haydn - Anotimpurile

Corul

6/4 6 (fundamentala la orchestră)

Orchestra

6/4 6/4 6

193 Haydn - Creațiunea

6 6/4 sexta presupusă

194 Brahms - Recviemul german

6/4 6

Acordurile de $\frac{6}{4}$, aparent disonante (cu note vecine)

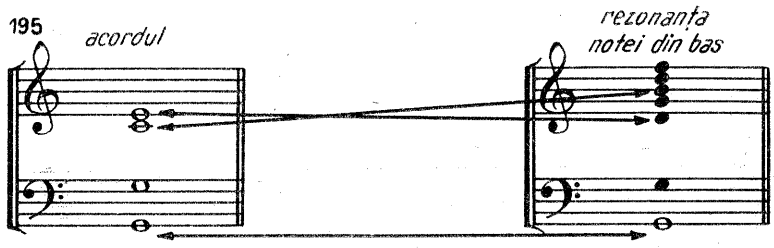
Mult mai folosite decît acordurile în răsturnarea a doua prin arpegiu (consonante) sînt acordurile realizate cu *note vecine*, denumite și *aparent disonante*. Dubla lor denumire provine din faptul că ele se realizează prin înlocuirea *terței* și a *cvintei* cu sunetele superioare *alăturate*

(respectiv, cvarta și sexta=$\frac{6}{4}$), *înlocuitoare pentru un moment*, în calitate de note *melodice* (întîrzieri, apogiaturi, broderii sau anticipații). În acest moment, de înlocuire temporară, ele se comportă ca niște *disonanțe*, pentru că ne dau senzația unor note străine de acord, care așteaptă *rezolvarea*.

Adjectivul de *aparent* disonante se justifică prin aceea că, în fond, structurile armonice respective reprezintă răsturnarea a doua a unor acorduri de trei sunete, care nu are nimic disonant. Ceea ce le face să devină disonante este numai ambianța, relațiile, plasarea într-o anumită formulă armonică.

Mai recent, s-au adus și explicații *obiective*, pentru a se lămuri caracterul disonant al răsturnării a doua.

Intonînd un acord în răsturnarea a doua, cvinta, care este la bas, emite cel mai activ rezonanța (sunetele armonice), dintre care se impun, în primul rînd, *cvinta* și *terța* respectivă. Or, tocmai aceste două elemente ale rezonanței se interferează cu *cvarta* și *sexta* din acordul emis, creînd conflictul care așteaptă rezolvarea, prin coborîrea treptată la elementele *reale* ale acordului :



Ceea ce trebuie remarcat și subliniat la aceste acorduri de $\frac{6}{4}$ este *instabilitatea* lor, care impune rezolvarea, adică aducerea sunetelor reale.

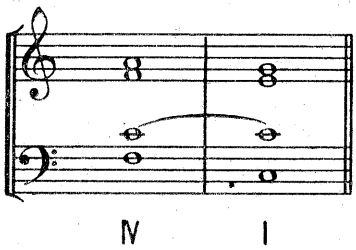
Acordul de $\frac{6}{4}$ întîrziere[1] (suspensie)

După cum o arată și denumirea, aceste acorduri provin din întîrzierea unor sunete care înlocuiesc pentru un moment elementele reale, efective, ale acordului, la care simțim nevoia rezolvării.

[1] Întîrzierea este un sunet prelungit din acordul anterior (unde era o notă reală), străin în acordul următor, unde creează necesitatea rezolvării.

O înlănțuire simplă ca aceasta

196

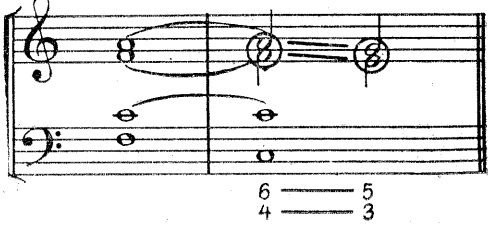


poate crea, prin întîrzierea a două elemente, situația următoare :

197

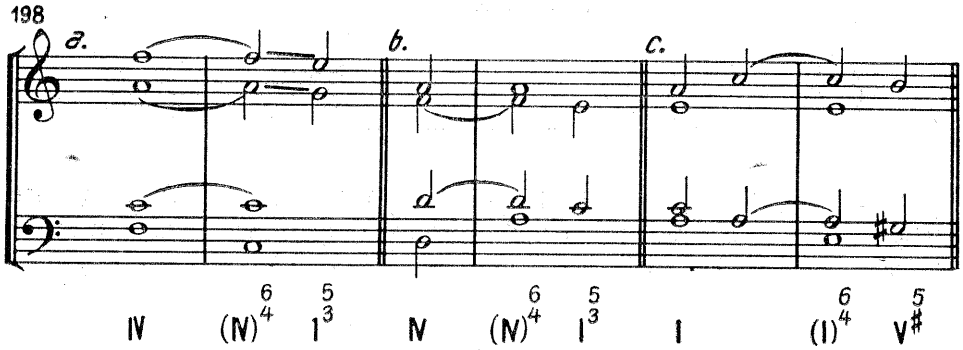
note de întîrziere (întîrzierea)

note reale (rezolvarea)



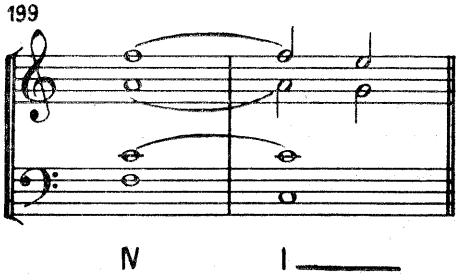
Întrucît sunetele întîrziate nu pot afirma o armonie proprie, cifrajul funcțiunilor va marca situația, prin notarea funcției aparente între paranteze, astfel :

198



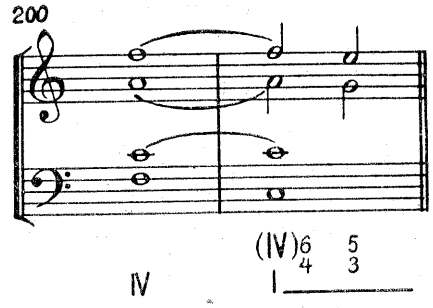
În acordurile de $\frac{6}{4}$ astfel realizate, funcția reală este aceea a rezolvării. Iată de ce, unii autori cifrează funcția rezolvării chiar din momentul întîrzierii :

199



În consecință, un cifraj complet ar trebui să le reunească pe amîndouă :

200

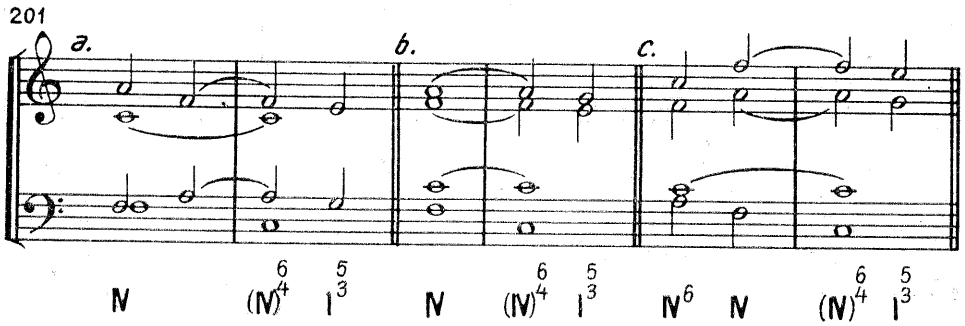


Dar cum spiritul de simplificare trebuie să evite aglomerarea și complicațiile, ne vom limita prin a încadra în paranteze funcțiile aparente în răsturnarea a doua, provenită din sunete melodice, semnalînd, astfel, că nu e vorba de o funcție reală, de-sine-stătătoare.

Acordurile de $\frac{6}{4}$, de întîrziere, pe tonică

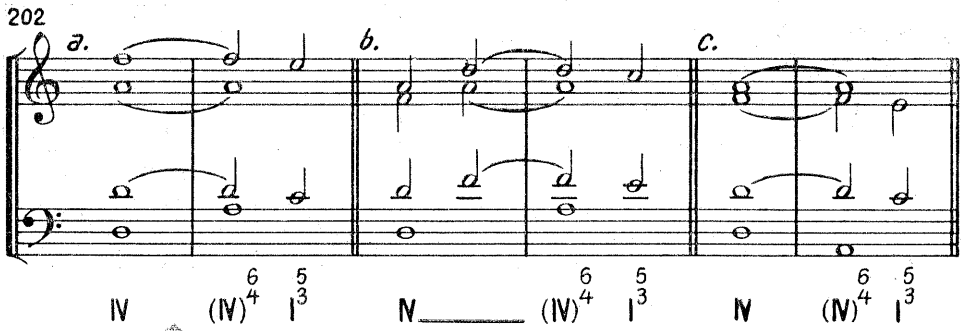
În major :

201



În minor :

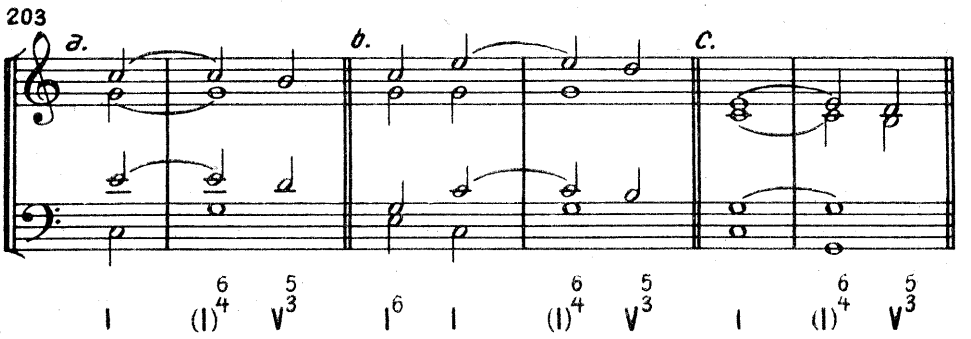
202



Acorduri de $\frac{6}{4}$, de întîrziere, pe dominantă

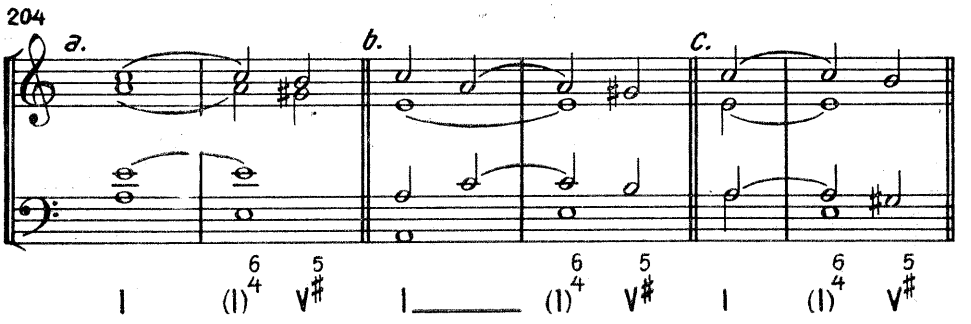
În major :

203



În minor :

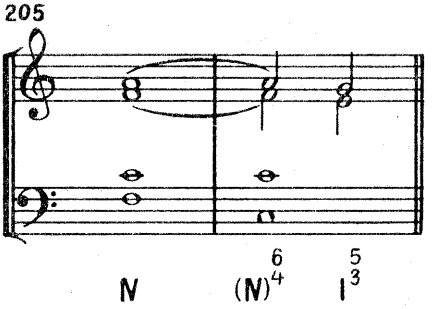
204



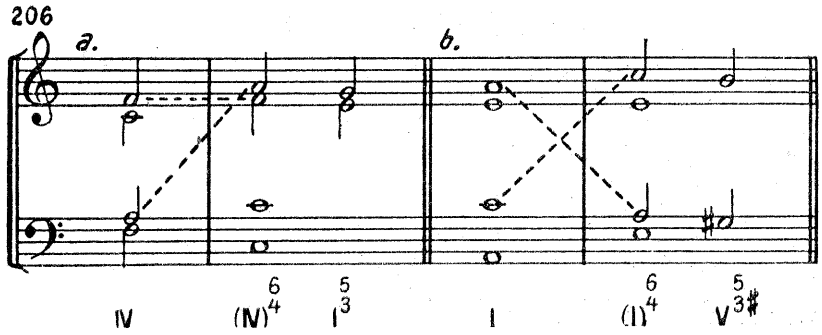
După felul cum sînt aduse, întîrzierile pot fi : *pregătite, semipregătite* și *nepregătite.*

1. *Întîrzierile pregătite* mențin notele de întîrziere de la acordul precedent (unde erau note reale), la aceleași voci și înălțimi :

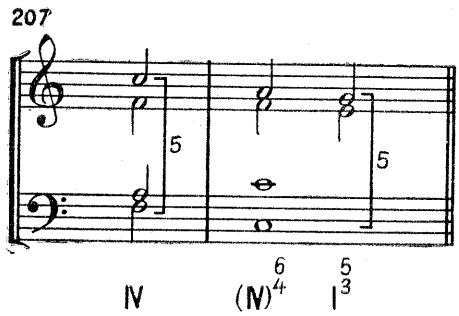
205



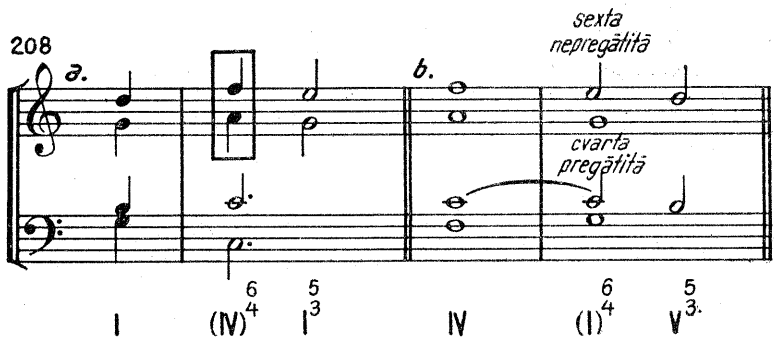
2. *Întîrzierile semipregătite* conțin notele de întîrziere din acordul precedent, dar ele sînt distribuite acum la alte voci :



O dovadă în plus, că acordul de $\frac{6}{4}$ cu note vecine nu constituie o armonie efectivă, ne oferă și faptul că intercalarea unui asemenea acord nu ne salvează de cvinte și octave paralele. În acest caz, armoniile reale pe care le separă se leagă ca și cînd el n-ar exista. În cazul de mai jos e vorba de cvinte paralele :



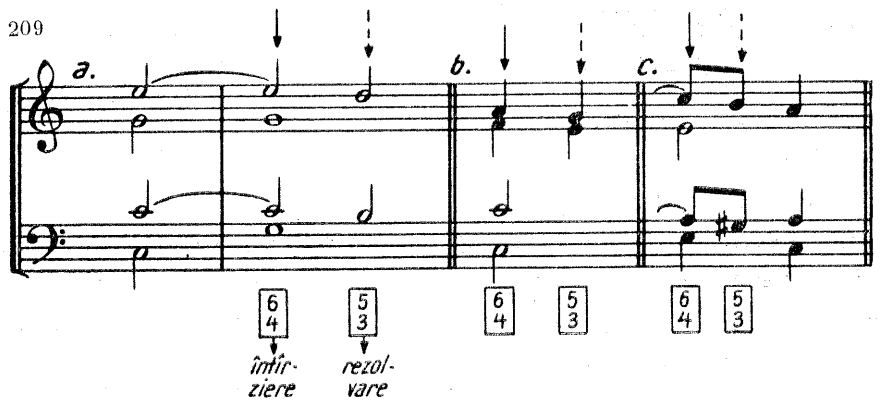
3. *Întîrzierile nepregătite* nu mai intră în componența acordului precedent, ci atacă brusc o nouă armonie. Iată de ce ele vor fi asimilate cu *apogiaturile* :



Condițiile de realizare

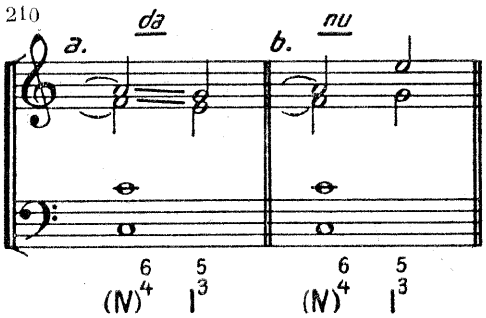
1. Apariția ($^{6}_{4}$) pe timp tare sau diviziune tare de timp, cu rezolvarea ($^{6}_{4}$) pe timp slab sau diviziune slabă de timp :

209



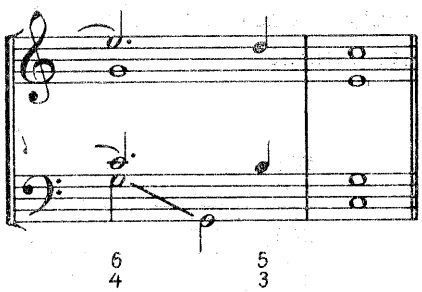
2. Rezolvarea corală strictă se realizează prin coborîrea, la aceeași voce, a sextei la cvintă (6—5) și a cvartei la terță (4—3) :

210



3. Atît în momentul întîrzierii cît și al rezolvării, basul rămîne pe loc. El se consideră neschimbat, dacă face un salt de octavă :

211



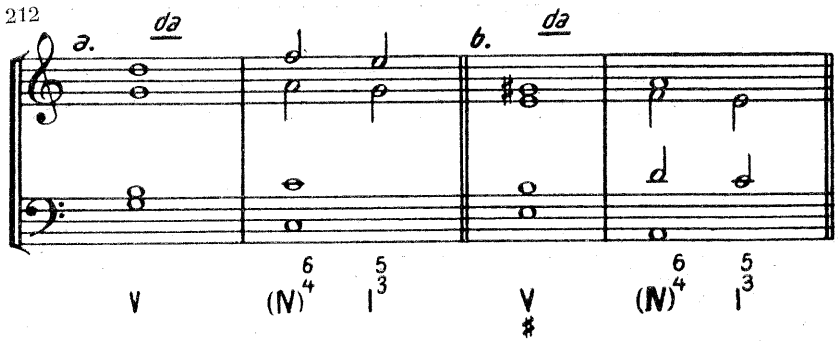
4. In ambele momente (întîrziere și rezolvare) se dublează nota din bas. Aceste acorduri vor fi practicate deocamdată numai pe tonică și dominantă.

Acordul de $\frac{6}{4}$, de apogiatură[1]

Acordul de $\frac{6}{4}$ *de apogiatură* sau de *întîrziere nepregătită,* comportîndu-se în rezolvare identic cu acordurile anterioare prezentate, ne oferă în plus o nouă dovadă a faptului că el nu constituie o armonie reală, de-sine-stătătoare.

În înlănțuirea V—I se poate intercala un acord de apogiatură (IV) $\frac{6}{4}$ care, deşi dă naştere relației V—IV, va fi admis, pentru că în $\frac{6}{4}$ funcția subdominantei nu se impune efectiv :

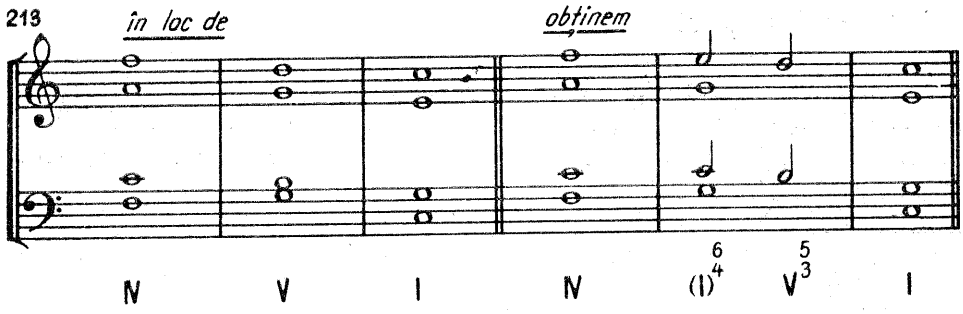
212



Acorduri de $\frac{6}{4}$ cadențial (cadențat)

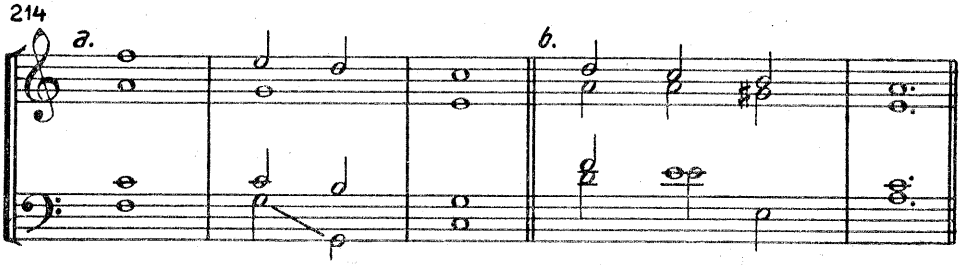
Avînd aceleași caracteristici ca și acordurile prezentate mai sus, acordurile de $\frac{6}{4}$ cadențiale sînt plasate la sfîrşitul frazei muzicale, contribuind la realizarea *cadenței perfecte,* de unde le vine și denumirea. Grație acestui acord de $\frac{6}{4}$, se obține, la finaluri, o desfășurare mai lină, mai melodică și mai legată.

213

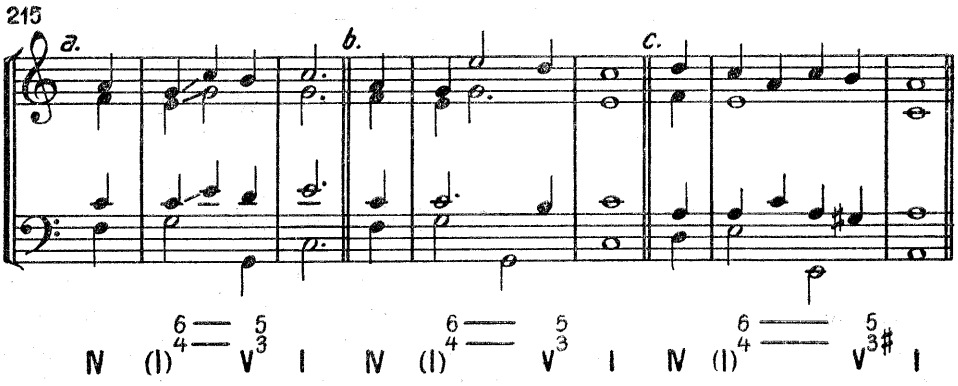


[1] Apogiatura (din italienescul *appoggiare*= a sprijini, a susține) este o notă străină de acordul în care se produce, ornamentînd la o secundă superioară sau inferioară un element real al acordului respectiv. Caracteristica sa o constituie apariția pe timp sau fracțiune tare de timp, aducînd astfel o evidențiere, o accentuare internă în discursul muzical.

Specific acordului de $\frac{6}{4}$ *cadențial* este saltul de *octavă coborîtoare al basului :*



Necesitățile ritmico-melodice permit aici unele rezolvări figurate. În acest caz, acordurile de $\frac{6}{4}$ își schimbă poziția, înainte de a se rezolva la $\frac{5}{3}$:



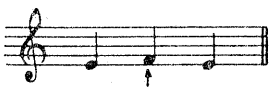
Acorduri de $\frac{6}{4}$, de broderie[1]

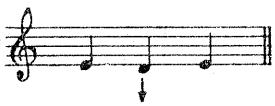
1. Pe bas ținut

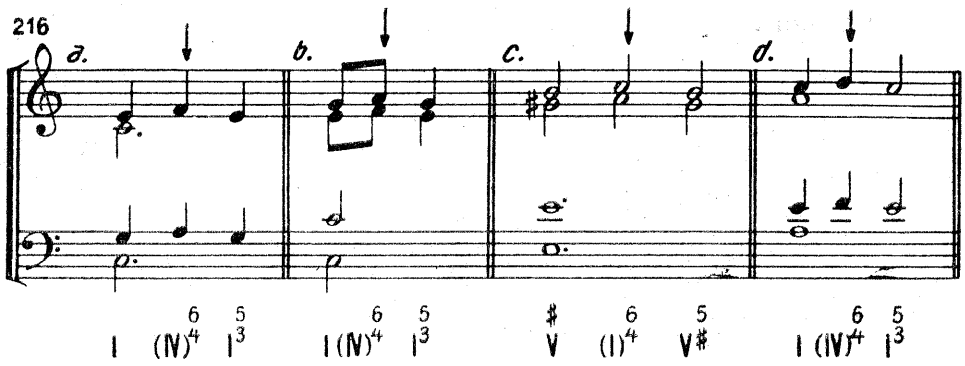
Dacă avem nevoie de mișcare, pe un bas care stă sau dacă melodia *brodează superior terța* sau *cvinta* acordului de *tonică* sau de *dominantă,* putem realiza (cu mijloacele de care dispunem pînă acum) acordul de $\frac{6}{4}$, de broderie :

---

[1] Denumită și *notă de schimb,* broderia este o notă ornamentală, plasată pe timp sau fracțiune slabă de timp, la o secundă superioară sau inferioară față de unul din elementele acordului, de la care pleacă și la care revine :

broderie superioară ; 

broderie inferioară. 

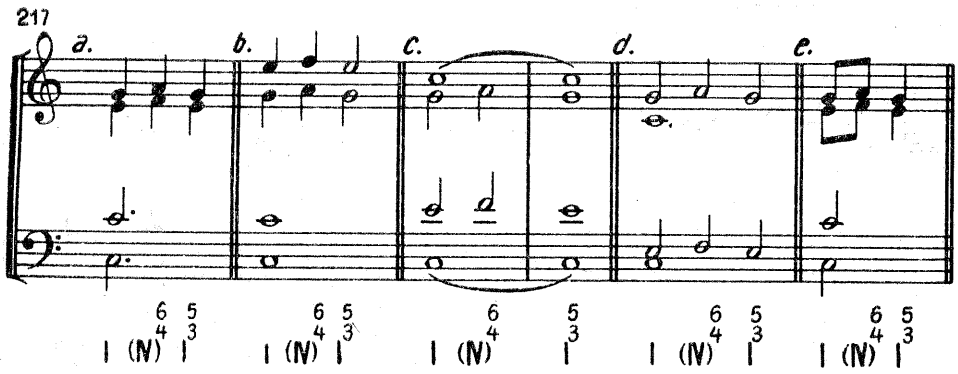


După cum se observă, acest acord provine dintr-o dublă brodare a terței și cvintei acordului, în timp ce fundamentala din bas și dublarea ei rămîn pe loc. În acest caz, acordul de $\frac{6}{4}$ de broderie este intercalat între două acorduri identice, în stare directă, care impun totodată și funcția reală, pe întreaga formulă armonică.

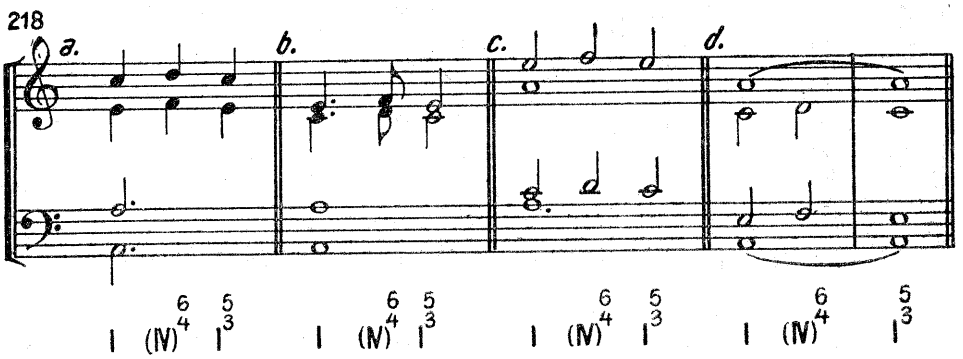
Ca și în cazul întîrzierilor, acordul de $\frac{6}{4}$ de broderie va fi realizat, deocamdată, numai pe *tonică* și *dominantă*.

Acorduri de $\frac{6}{4}$, de broderie, pe tonică

În major :

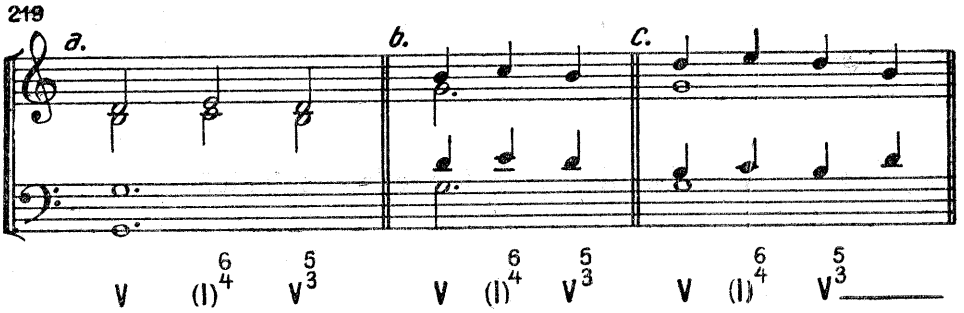


În minor :

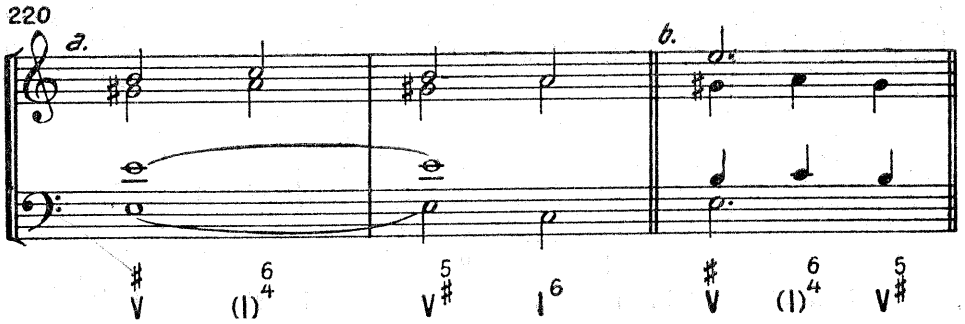


Acorduri de $\frac{6}{4}$, de broderie, pe dominantă

În major :



În minor :



2. Prin brodarea basului

Angajarea basului *într-o brodare la trei voci* a acordurilor de *tonică* și *subdominantă*, din stare directă sau răsturnarea întîi, constituie un alt procedeu de obținere a acordului de $^{6}_{4}$:

221

a. b. c. d.

I (V)$^{6}_{4}$ I I (V)$^{6}_{4}$ I I^{6} (V)$^{6}_{4}$ I^{6} I^{6} (V)$^{6}_{4}$ I^{6}

222

a. b. c.

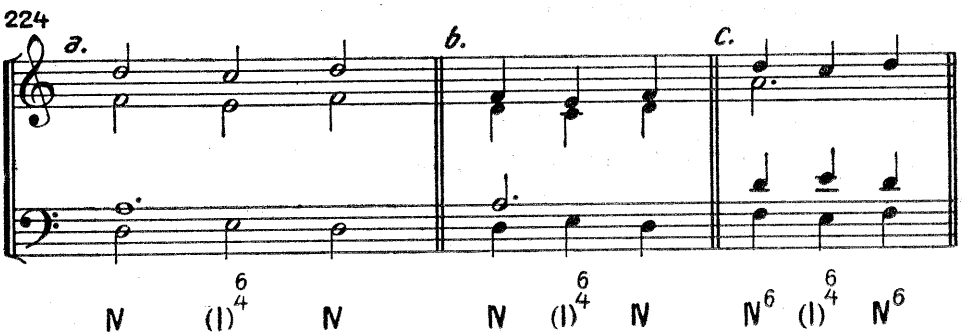
I (V)$^{6\sharp}_{4}$ I I^{6} (V)$^{6\sharp}_{4}$ I^{6} I (V)$^{6\sharp}_{4}$ I

223

a. b. c.

IV (I)$^{6}_{4}$ IV IV (I)$^{6}_{4}$ IV IV^{6} (I)$^{6}_{4}$ IV^{6}

224



Condițiile de realizare :

— apariția lui $\frac{6}{4}$ pe timp slab sau fracțiune slabă de timp, intercalată între două acorduri identice, în stare directă sau în răsturnarea întîi ;

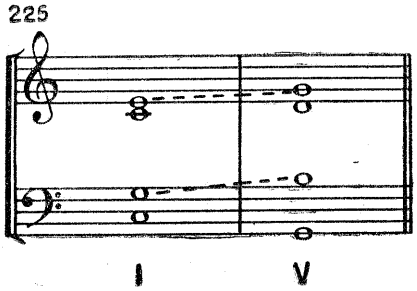
— vocile care brodează (două voci pe bas ținut și trei voci în brodare la bas) pleacă și revin la același element ;

— în aceste situații ale acordului de $\frac{6}{4}$ se dublează sunetul din bas.

Acordul de $\frac{6}{4}$, de pasaj (trecere)

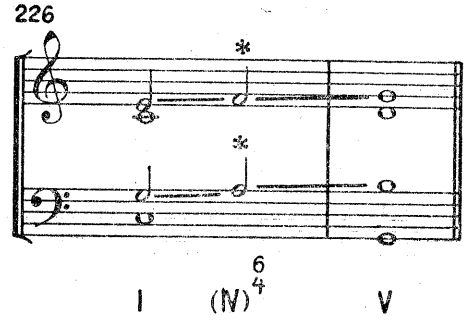
Dacă recurgem și la alte note melodice, vom constata că, în înlănțuirea I—V

225



intervalele de terță de la sopran și tenor permit să se facă legătura prin note de pasaj (trecere),

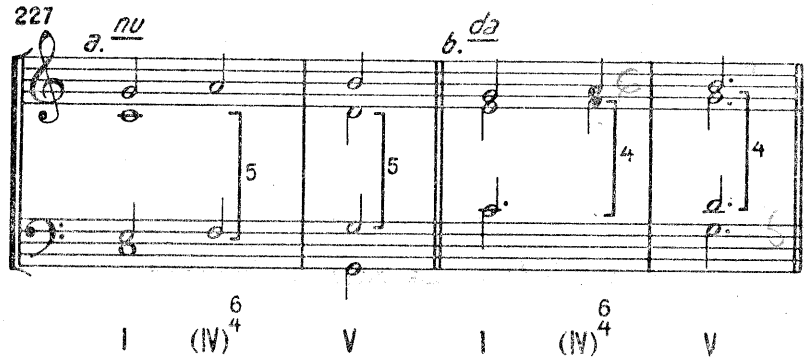
226



care creează, în acel moment, un acord de $\frac{6}{4}$, numit, în consecință, de pasaj[1]. Și în acest acord se va dubla basul, iar cele două voci, care se deplasează, vor merge treptat.

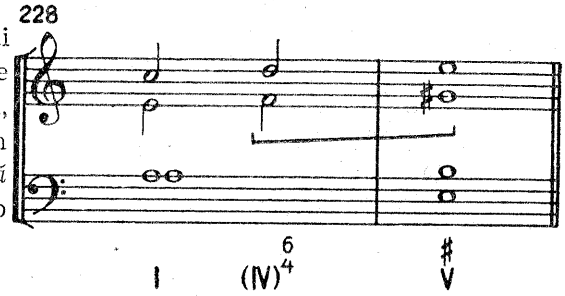
Acordul de $\frac{6}{4}$ va fi adus pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

227



În minor, aducerea acestui acord pune unele probleme de ordin melodic. Una din voci, în mersul ei, va parcurge un interval de *secundă mărită* (admisă, după cum știm, la o voce internă) :

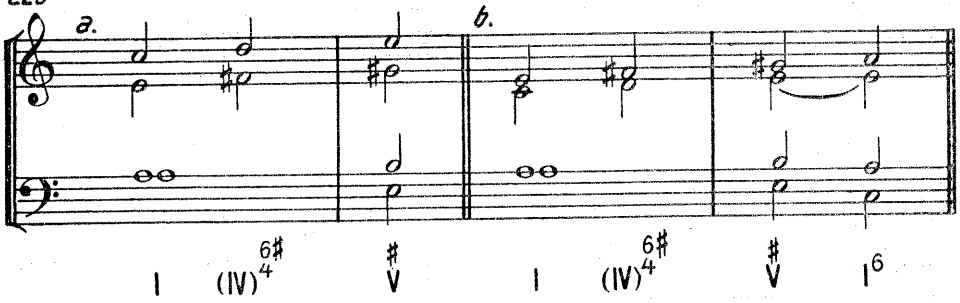
228



[1] Asemenea acorduri de pasaj ar putea fi create și în cadrul altor înlănțuiri. Cum însă acordurile obținute ar aparține altor trepte decît celor principale, amînăm practicarea lor.

Dar, raţiunea *melodică*, pentru care au apărut notele de pasaj, este oarecum în impas. Iată de ce, într-o asemenea situaţie, e de preferat versiunea minorului melodic :

229



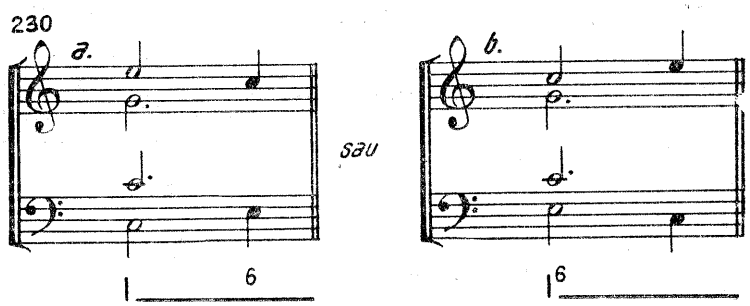
După cum se constată (cazul b), în această variantă, mersul poate fi încredinţat chiar şi sopranului.

* * *

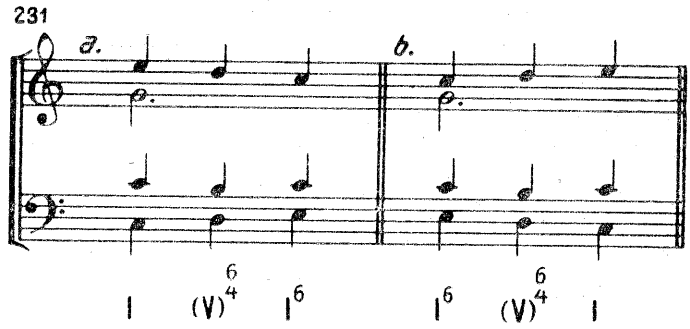
Acordul de $\frac{6}{4}$, de pasaj şi broderie

Acest acord este unul din cele mai frecvent întîlnite în literatura muzicală şi se intercalează *între două acorduri cu aceeaşi funcţiune*, unul fiind în stare directă şi celălalt în răsturnarea întîi :

230

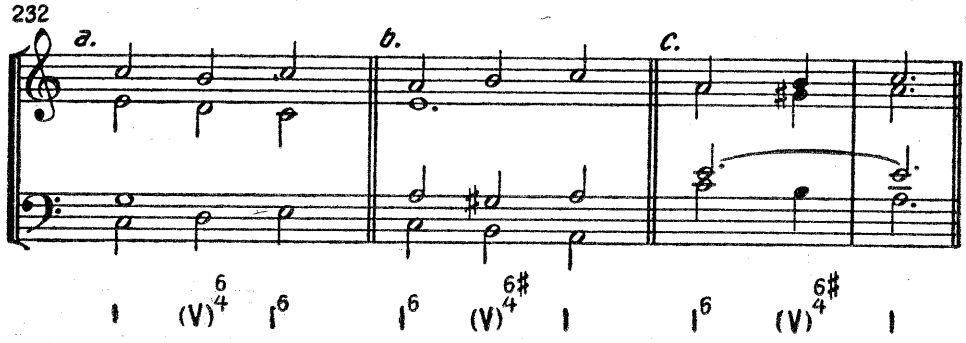


Încercînd să îmbogățim mersul vocilor ca și situația armonică, vom interpune un acord rezultat din notele de pasaj și broderie :

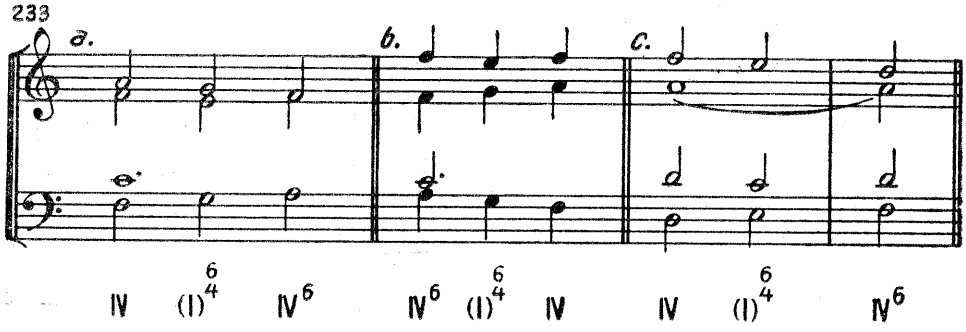


S-a obținut, astfel, un *acord de* $^{6}_{4}$ *de pasaj și broderie.*

Între două acorduri de tonică :



Între două acorduri de subdominantă :



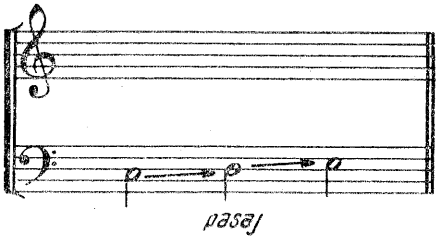
Condițiile de realizare

1. Acordul de $\frac{6}{4}$, de pasaj și broderie se interpune între două acorduri cu aceeași funcțiune, unul fiind în stare directă și celălalt în răsturnarea întîi, fiind plasat pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

2. Mersul vocilor, obligatoriu și treptat, se desfășoară astfel :

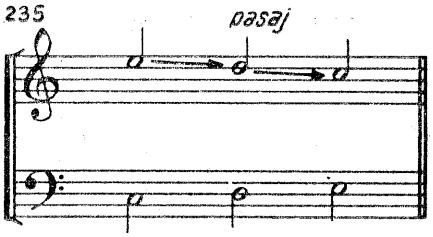
— o voce trece de la fundamentala acordului la terța sa ;

234



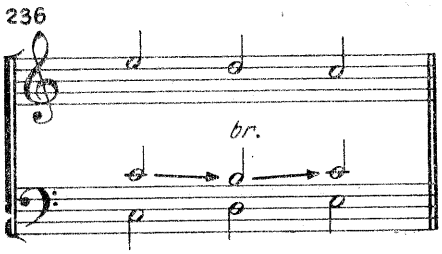
— o a doua voce merge simultan și contrar, de la terță la fundamentala acordului ;

235



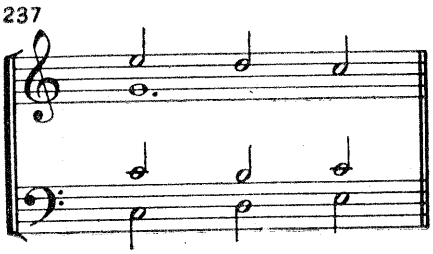
— cea de-a treia brodează inferior fundamentala ;

236



— cea de-a patra voce ține pe loc nota comună.

237

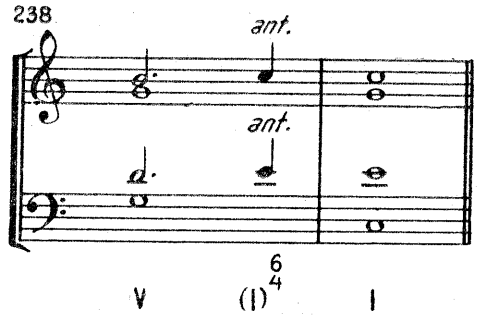


Bineînțeles, aceste mișcări pot fi încredințate oricăror voci, cu excepția basului, care nu va realiza decît mersul treptat : *de la fundamentală la terță sau invers.*

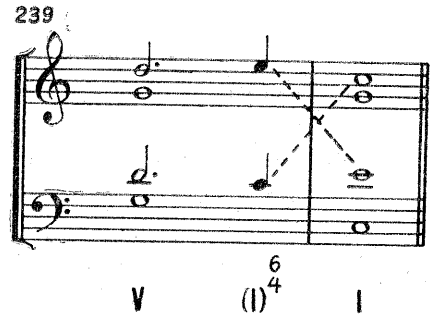
3. Ca și în celelalte acorduri de $\frac{6}{4}$, se va dubla sunetul din bas.

Acordul de $\frac{6}{4}$, de anticipație[1]

Foarte mult utilizat în muzica preclasică și clasică, pentru finalurile cu un caracter amplu și solemn, *acordul de* $\frac{6}{4}$ *de anticipație* se realizează în cadența de încheiere, de la acordul dominantei la cel al tonicii, care-și anunță, cu anticipație, terța și fundamentala ·



Anticipația este directă, cînd se repetă la aceeași înălțime și voce, ca în exemplul de mai sus și *indirectă,* cînd reapare, ca notă reală, la altă voce :



Condițiile de realizare

1. Acordul se plasează în cadența finală : dominanta-tonică, pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

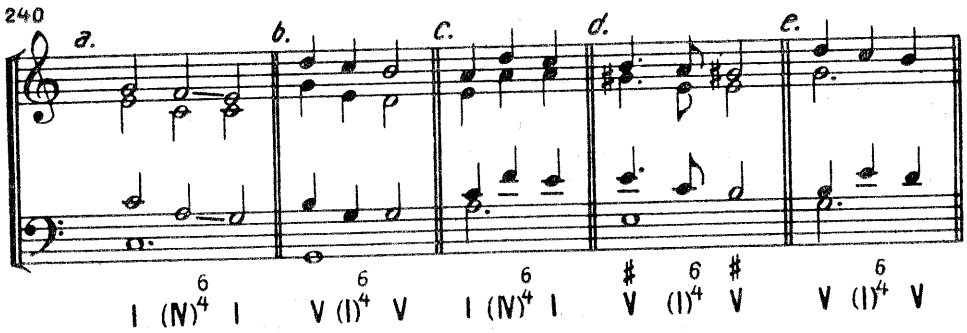
2. Se dublează basul.

---

[1] Se numește anticipație nota străină de acordul în care apare, dar reală în acordul următor. (Ea este, într-un fel, inversul întîrzierii).

Alte acorduri de $\frac{6}{4}$, pe bas ținut

Sînt reunite aici cîteva acorduri de $\frac{6}{4}$, a căror frecvență, în literatura muzicală este mai redusă decît a celorlalte, expuse pînă acum. Ele provin din combinarea notelor de pasaj cu apogiaturi, pe timpi slabi :

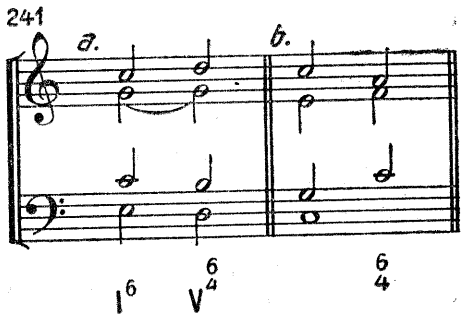


Aduse în același timp, și prin mers treptat și prin salt, acordurile acestea au comun :

— apariția acordului de $\frac{6}{4}$ pe timp slab ;
— rezolvarea constantă prin mers treptat coborîtor a sextei și cvartei ;
— menținerea basului pe apariție și rezolvare ;
— dublarea basului.

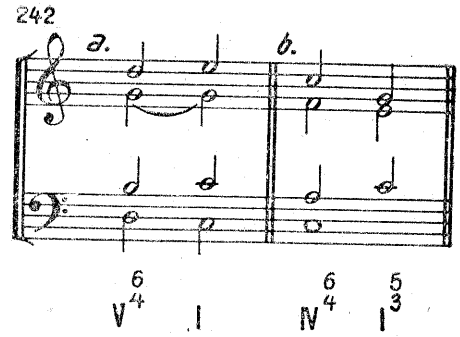
Alte soluții

Prin prezentarea celor mai caracteristice situații și soluții ale acordului de $\frac{6}{4}$, nu s-au epuizat toate posibilitățile apariițiilor și rezolvărilor sale. Spre exemplu, acordul de $\frac{6}{4}$ se consideră pregătit, dacă în acordul anterior figurează *cvarta* (*a*) sau *sunetul din bas* (*b*) :



De asemenea, un acord se consideră rezolvat dacă, în acordul următor se *menține cvarta* (*a*) sau sunetul din bas (*b*) :

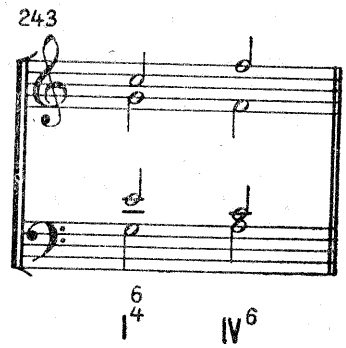
242



Între excepții, figurează acordul tonicii, care poate fi dispensat de pregătire, dar nu și de rezolvare.

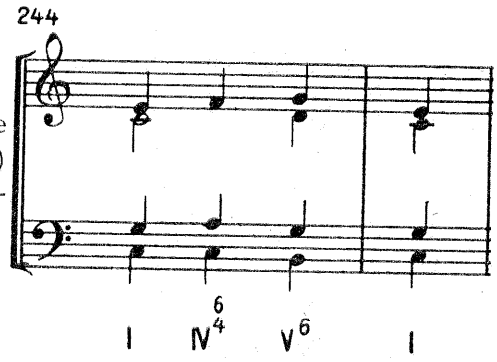
Între rezolvările excepționale se menționează că acordul tonicii se consideră rezolvat și prin *mersul treptat al basului* :

243



Cînd unul din sunetele care formează cvarta (în acordul de $\frac{6}{4}$) merge prin semiton, acordul se consideră rezolvat :

244



Identificați și analizați, din exemplele ce urmează, prezența acordurilor de $\frac{6}{4}$, *aparent disonante*.

*

* *

245 Bach - Johannespassion, nr.23

246 Monteverdi - Orfeo

247 Haydn - Creatiunea
Nr. 4 - Solo și cor

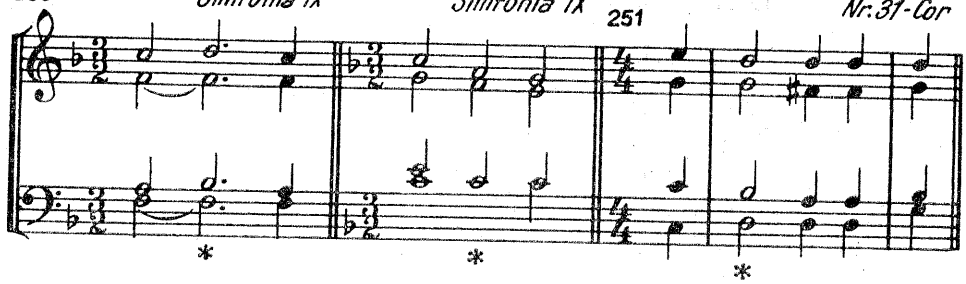
248 Bach - Johannespassion
Nr 6 - Choral

249 Mozart - Recviem

250 Beethoven
Simfonia IX

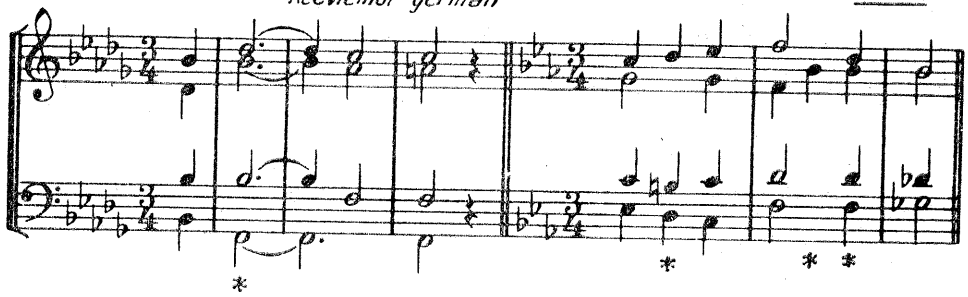
Beethoven
Simfonia IX

251 Haydn - Anotimpurile
Nr. 31 - Cor

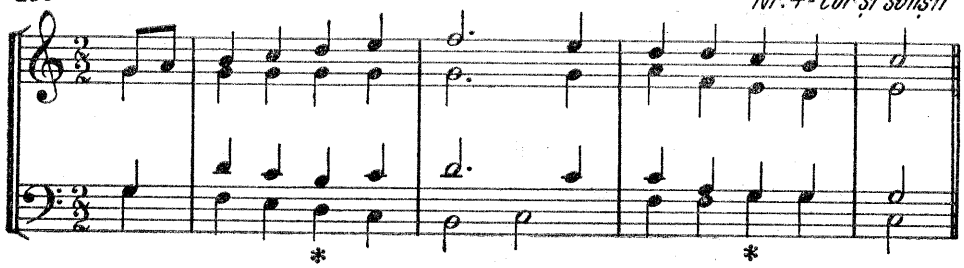


252 Brahms
Recviemul german

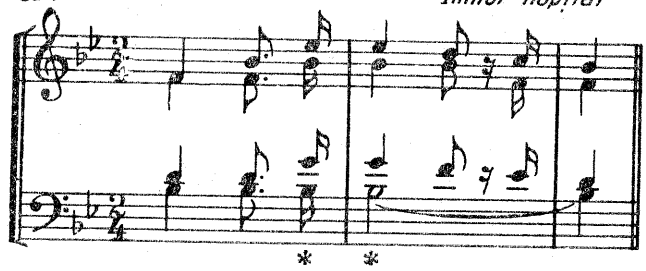
Ibidem



253 Haydn - Creațiunea
Nr. 4 - Cor și soliști



254 Wagner - Lohengrin
Imnul nupțial



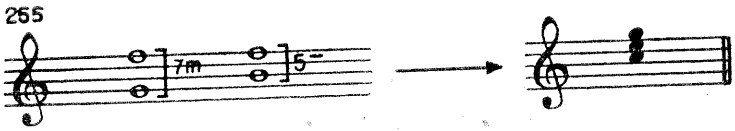
IX. Septima de dominantă[1]

Venind la rînd, în ordinea rezonanței naturale, armonicul 7 creează, alături de celelalte elemente, acordul de *septimă de dominantă,* fapt pentru care este considerat o disonanță naturală.

Spre deosebire de alte disonanțe, *septima de dominantă* ne dă senzația unei adăugări firești. Unii teoreticieni, printre care și *Helmholz,* se întreba dacă n-ar trebui să considerăm această septimă naturală drept o consonanță a sunetului fundamental respectiv.

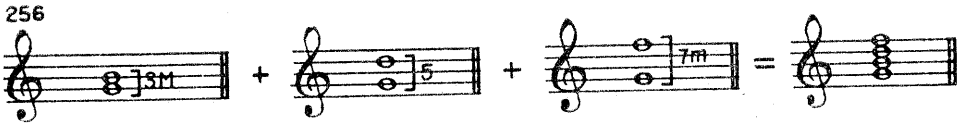
Relația creată de întîlnirea dintre *fundamentală* și *septimă* nu constituie singura disonanță a acestui acord, căci prezența și a unei *cvinte micșorate,* între *terță* și *septimă, îi sporește* sensibilitatea, atractivitatea și necesitatea rezolvării la tonică, amplificînd astfel funcțiunea dominantică, ceea ce face din acest acord un puternic mijloc de afirmare a tonalității. Posedînd această mare forță tonală, el va constitui și un element eficace în modulație :

255



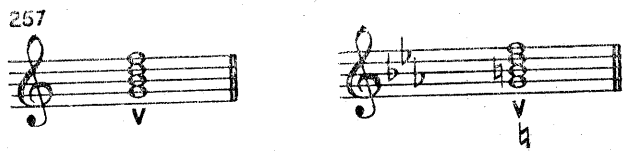
Suprapunînd o terță trisonului de dominantă, obținem *acordul de septimă de dominantă,* a cărui alcătuire constă din : *terță majoră, cvintă perfectă* și *septimă mică :*

256



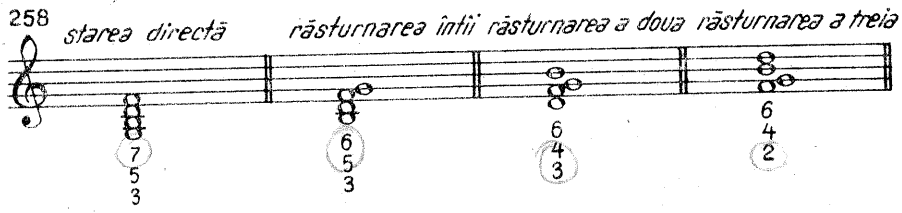
[1] Lui *Monteverdi* (1567—1643), al cărui nume stă la temelia operii, i se atribuie îndrăzneala de a fi fost primul care a folosit septima fără a o mai pregăti, liberînd astfel acordul, care avea să capete o viață nouă în afirmarea muzicii tonale. Prezența acestui acord poate fi întîlnită și mai înainte, dar el era tratat mai mult ca o formație trecătoare, nu de-sine-stătătoare.

Această alcătuire a acordului rămîne constantă atît în major cît și în minor. În consecință, un acord de *septimă de dominantă* este comun celor două tonalități omonime (Do major — do minor) :



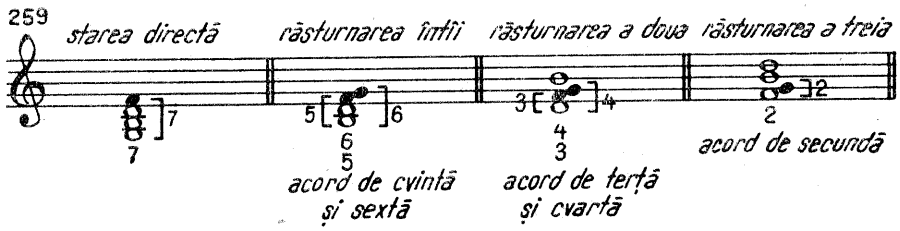
Cifrajul acordurilor în tonalități majore

Iată cifrajul complet al acordului de septimă :



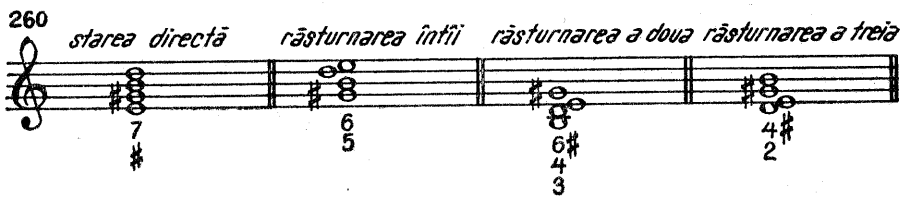
În practică, intervine, ca și pînă acum, simplificarea cifrajului, care va marca numai elementele esențiale ; în cazul de față, *fundamentala* și *septima*.

În consecință, în mod curent, se va folosi cifrajul simplificat, astfel :



Cifrajul acordurilor în tonalități minore

Prezența sensibilei, care trebuie să fie semnalată în tonalitățile minore, va fi precizată în cifraj, astfel :



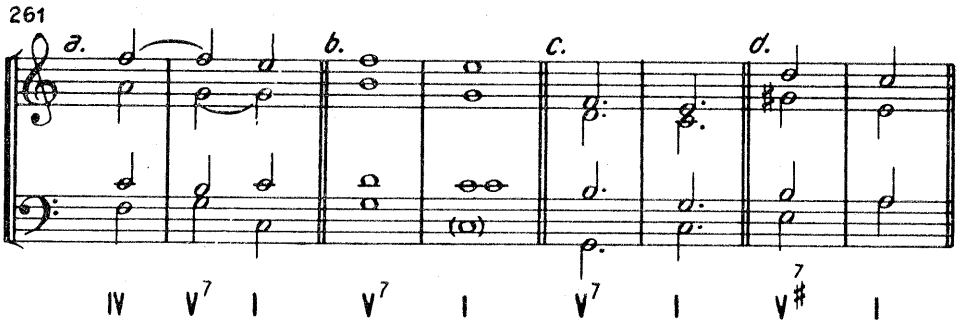
(Diezul, prezent în ex. 260, va fi înlocuit cu *becar* sau *dublu diez*, conform cu semnul de alterație al sensibilei în diferite tonalități minore).

Despre răsturnările acordului de septimă

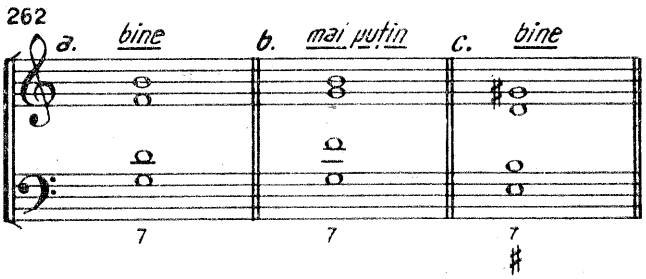
Încă de la primele realizări, este bine să fim conștienți de specificul expresiv al fiecărei stări a acordului de septimă. Ele nu trebuie să fie utilizate la întîmplare sau numai pentru a se evita eventuale greșeli, ci pentru a crea o anumită nuanță expresivă.

În stare directă, acordul de *septimă* afirmă categoric funcțiunea, cu toată ponderea pe dominantă și, sub această formă, va fi utilizat pentru cadențele finale.

În cazul în care se distribuie septima la sopran, acordul va fi deseori incomplet, pentru a permite înlănțuiri stricte, ceea ce nu exclude însă și construcția completă a acordului de septimă :

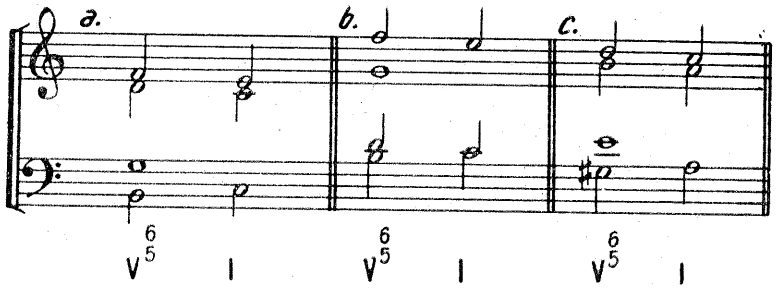


Cînd sensibila este încredințată sopranului, este de preferat ca acordul de septimă să fie complet, sonoritatea fiind plină și rotundă :



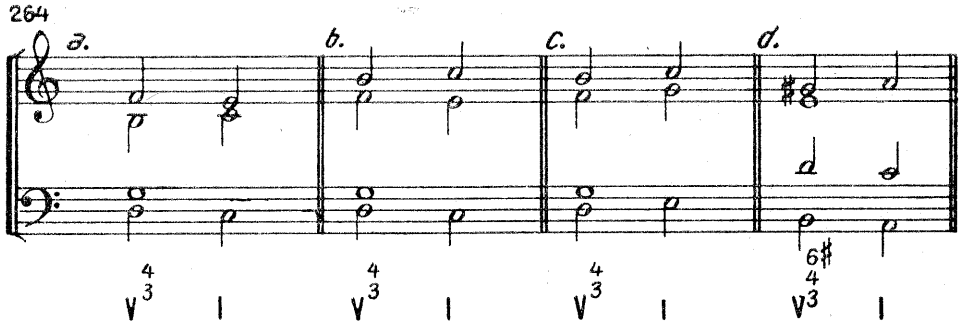
Răsturnarea întîi, mai puțin categorică decît starea directă, reliefează în schimb sensibilitatea acordului, mai cu seamă atunci cînd se realizează cea mai bună poziție melodică pentru această răsturnare și anume : *cu septima la sopran*. În această poziție, la vocile externe se impun elementele sensibile, cu mers obligat într-o relație de *cvintă micșorată*, un element în plus, de atracție către tonică.

263



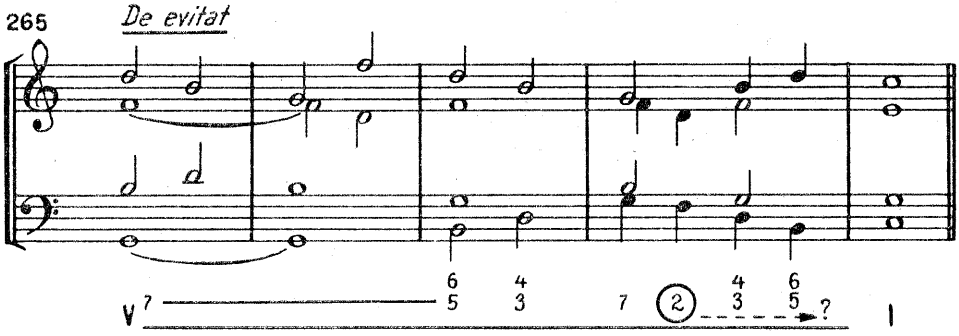
Răsturnarea a doua, aducînd *cvinta la bas*, slăbește vădit afirmarea funcțiunii respective. În schimb, sonoritatea domoală ponderează disonanța acordului, făcînd foarte lesnicioasă înlănțuirea cu acordul tonicii, atît în *stare directă* cît și în *răsturnarea întîi* :

264

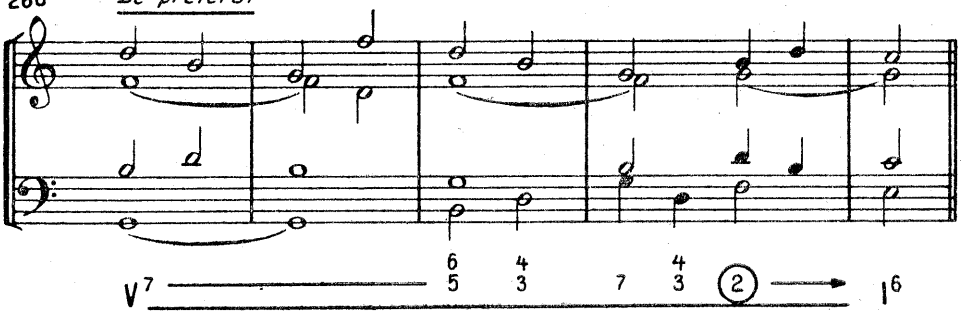


Răsturnarea a treia este caracterizată de dramatism și gravitate, fapt pentru care a fost deseori utilizată în ilustrarea situațiilor încordate. Din aceleași motive, atunci cînd armonia de *septimă* de *dominantă* se prelungește, trecînd prin mai multe stări, după răsturnarea a treia (cu septima în bas), care produce impresia cea mai puternică, nu se mai aduce o altă stare a acordului de septimă, pentru că tensiunea ar slăbi și interesul armonic ar descrește :

265 *De evitat*

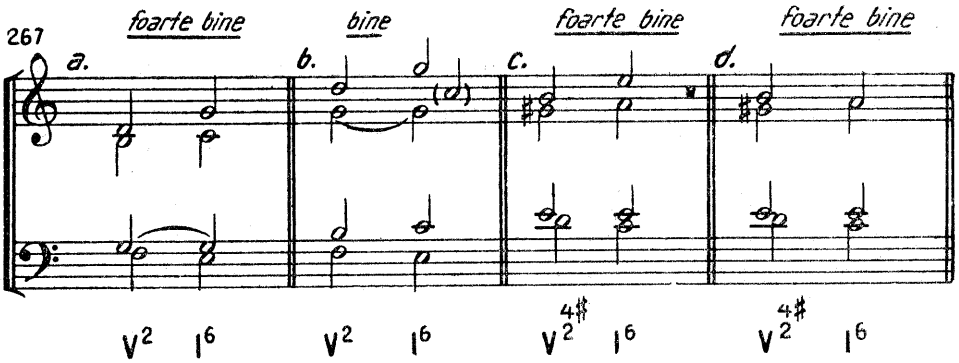


266 *De preferat*[1]



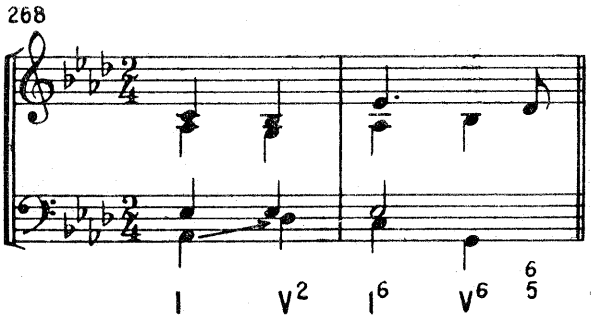
În răsturnarea a treia, una din cele mai bune sonorități se obține *distribuind cvinta acordului la sopran.* În acest caz, e de preferat poziția *strînsă :*

267



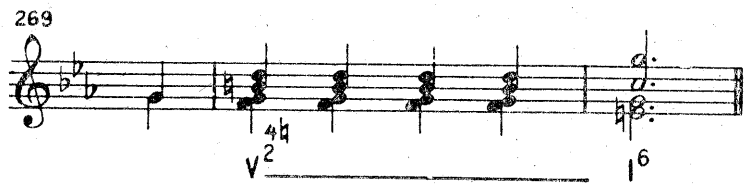
De remarcat saltul sopranului, din *cvinta* unui acord în *cvinta* celuilalt, ca și în exemplul următor, extras din începutul Adagio-ului din Sonata Patetică (op. 13) de Beethoven, a cărui schemă armonică este :

268



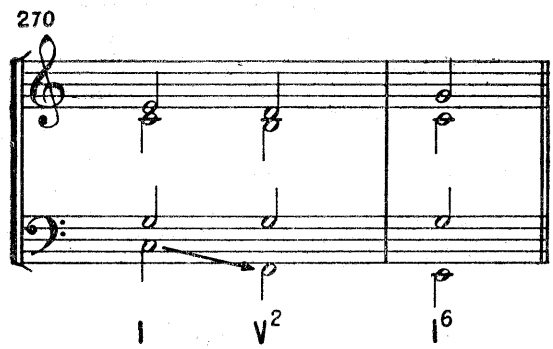
[1] Bineînțeles, o asemenea desfășurare nu poate avea loc decît în interiorul unei piese, pentru că, în final, cadența va fi perfectă, deci : V^7—I (ambele acorduri în stare directă).

Mai departe, în Rondo-ul aceleiași sonate :



Tot în exemplul de mai sus, mai găsim o recomandare, privind conducerea basului și anume : dacă răsturnarea a treia este adusă prin salt, după o altă armonie, atunci e de preferat ca basul să realizeze saltul *ascendent* și nu *descendent*.

De evitat :



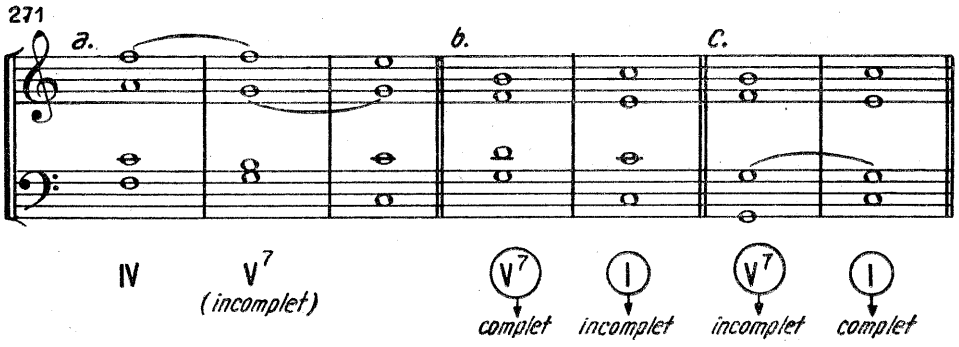
Dublări și suprimări de sunete

Începînd cu acordurile de patru sunete (ansamblul fiind tot de patru voci), nu mai necesită dublarea unui element al acordului, așa cum se impune la trisonuri. Cu toate acestea, în anumite desfășurări melodice sau ale înlănțuirilor se poate renunța la unul din elementele acordului de septimă. Primul element care poate lipsi este *cvinta* și, mai rar, *terța* (sensibila). În aceste cazuri, se va dubla *fundamentala*.

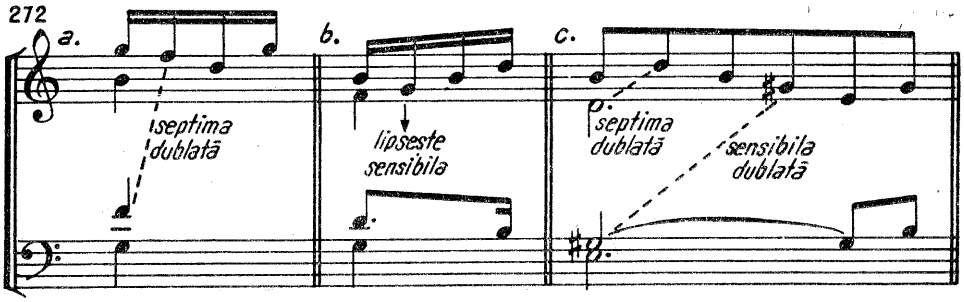
Lipsa unui element al acordului se admite în *stare directă*. În răsturnări, acordul de septimă va fi complet.

Situațiile mai frecvente, care impun omisiunea cvintei în acordurile de septimă de dominantă, sînt :

1. pregătirea septimei printr-un acord de subdominantă în stare directă și rezolvarea într-un acord complet de tonică ;



2. pe armonie ținută, prin schimbări de poziții, în valori scurte, se vor admite unele dublări, nepermise altfel *(a, c)* sau omisiuni mai rar practicate *(b)*;



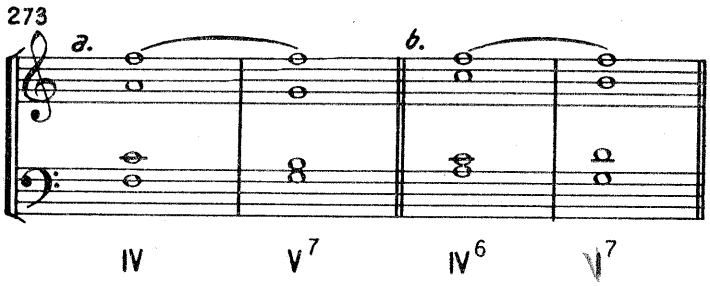
(După cum se observă în ex. 272 *b* și *c*, ultima schimbare de poziție evită excepția și aduce acordul riguros constituit).

Pregătirea septimei

Ca orice disonanță, și acordul de septimă se integrează într-o formulă armonică, alcătuită din trei momente: *pregătirea, disonanța* și *rezolvarea* (dezlegarea).

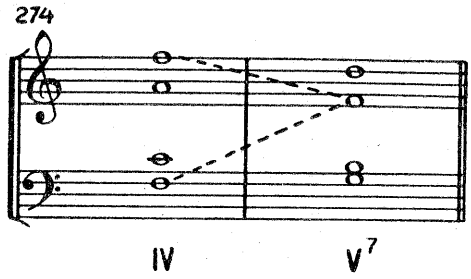
Septima poate fi: *pregătită, semipregătită* sau *nepregătită.*

— *Septima pregătită* este conținută în acordul anterior, la aceeași voce:



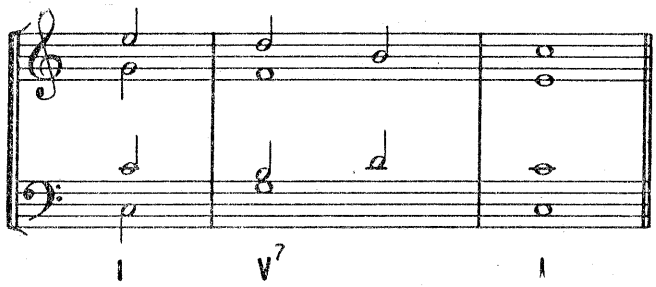
— *Septima semipregătită* intră în alcătuirea acordului precedent, dar la o altă voce ;

274



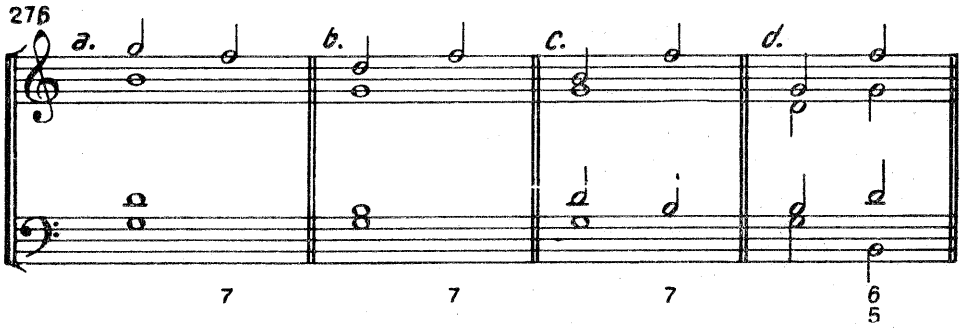
— *Septima nepregătită* este atacată direct fără ca să figureze în acordul anterior :

275



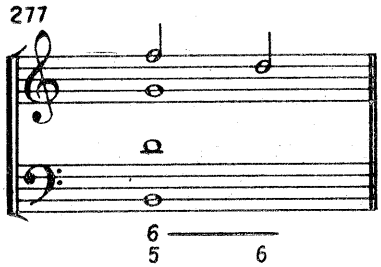
O reușită și foarte frecventă apariție a *septimei,* se practică pe *armonia ținută a dominantei,* care se afirmă mai întîi printr-un acord de trei sunete, unul din elemente schimbîndu-se ulterior în *septimă :*

276

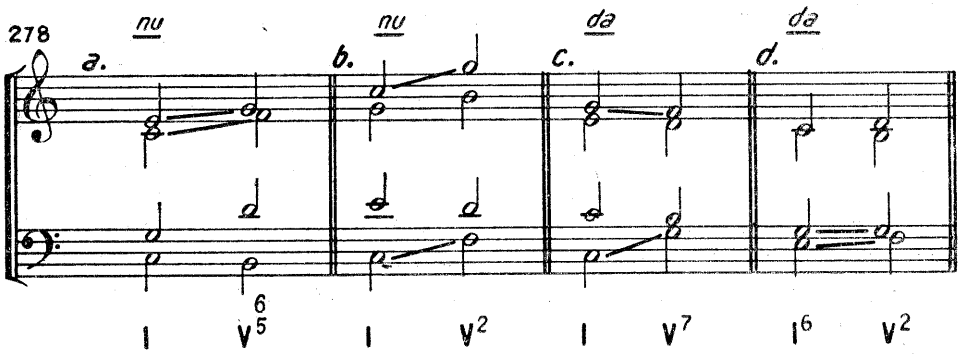


Din exemplele de mai sus, se poate constata că, pe armonie ținută, sînt admise și *intervalele disonante,* interzise în alte condiții (cvintă micșorată, septimă etc.).

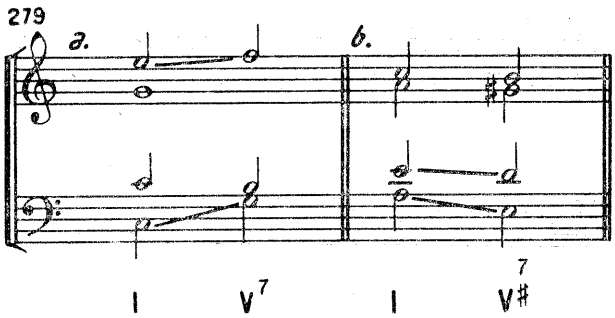
Procedeul invers, adică transformarea unui acord de septimă de dominantă într-un trison pe dominantă va fi evitat. În felul acesta, interesul armonic al înlănțuirii scade :



Deși nu se mai pune problema *pregătirii acordului de septimă de dominantă*, totuși, unele recomandări prevăd ca, în cazul în care septima nu este pregătită, cele două voci, care intonează *fundamentala* și *septima*, să nu vină prin mișcare *directă*, ci *oblică* sau *contrară* :



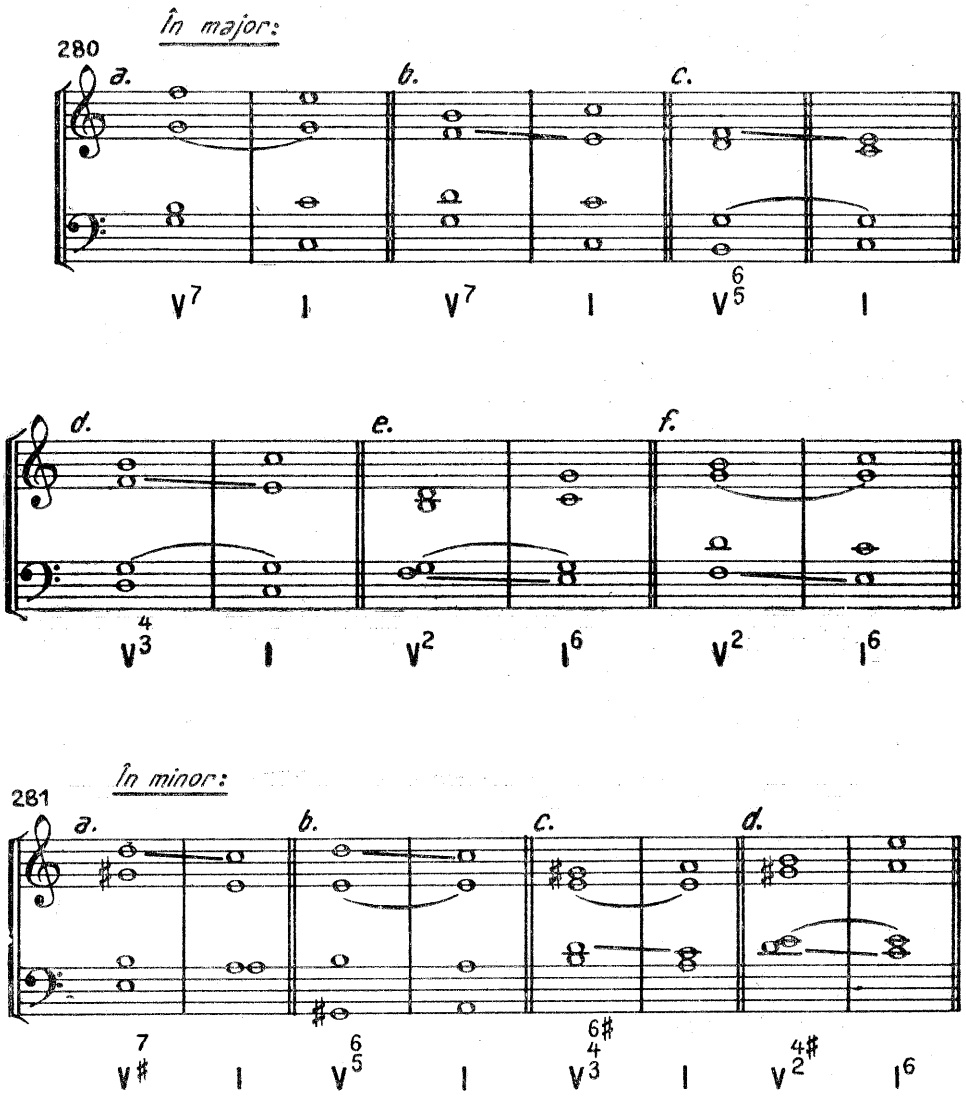
Se îngăduie, totuși, mișcarea directă spre *fundamentală* și *septima dominantei*, în înlănțuirea I—V, dacă se ajunge la septimă prin *mers treptat* :



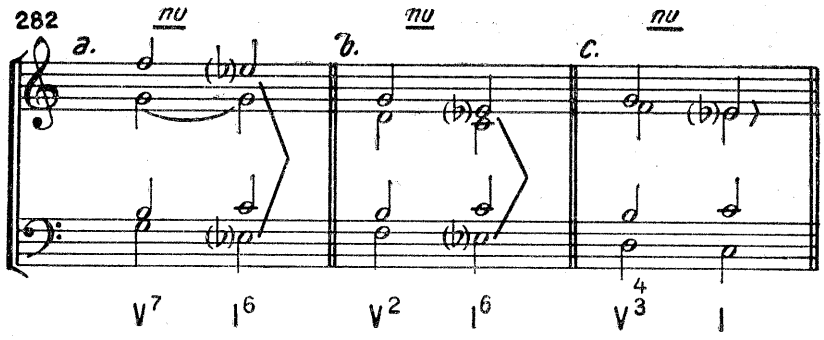
După cum se remarcă în exemplul 279 *b*, în această înlănțuire (dat fiind și mersul treptat al celor trei voci superioare) se admite mersul direct al tuturor vocilor.

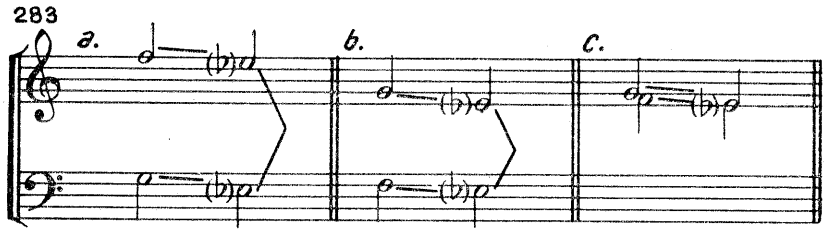
Rezolvarea naturală a septimei

Septima se rezolvă prin *coborîrea treptată*, la aceeași voce (o secundă mică în major, o secundă mare în minor).

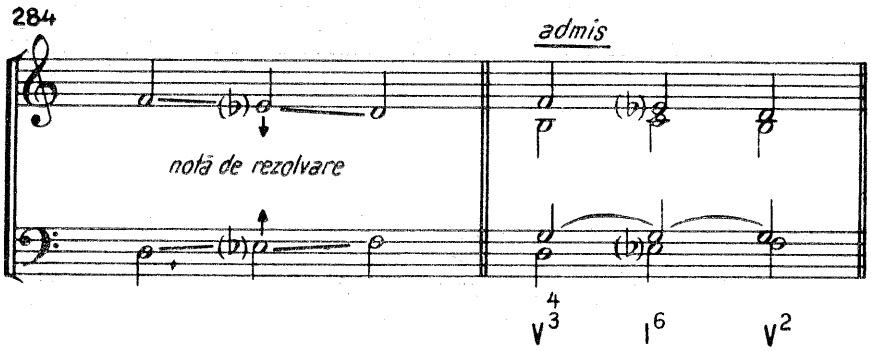


În general, se interzice dublarea notei de rezolvare a septimei. Mersul direct al fundamentalei și al septimei în nota de rezolvare (octavă sau unison direct) este *absolut interzis :*





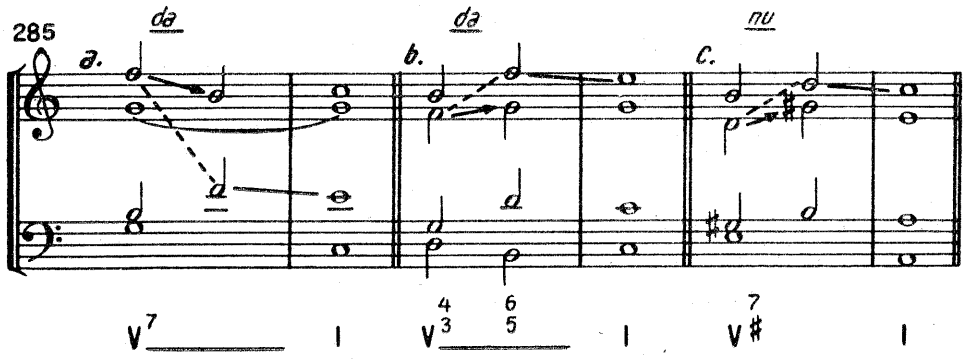
Se îngăduie dublarea notei de rezolvare a septimei, dacă ea se realizează printr-un mers contrar și treptat :



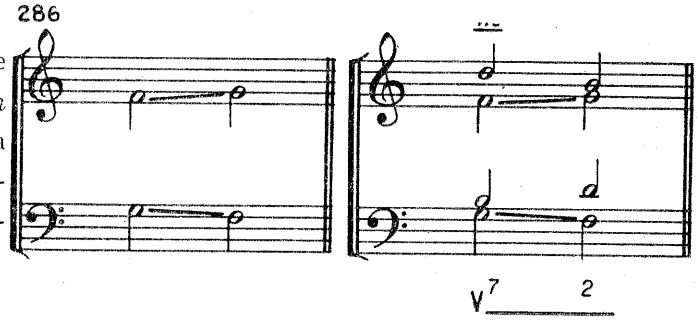
Schimbarea de poziție

Pe *armonie ținută*, vocea care cîntă septima *poate sări descendent* la orice alt element al acordului, indiferent dacă intonează un interval consonant sau disonant. Se admite ascendent numai mersul treptat (la fundamentala acordului).

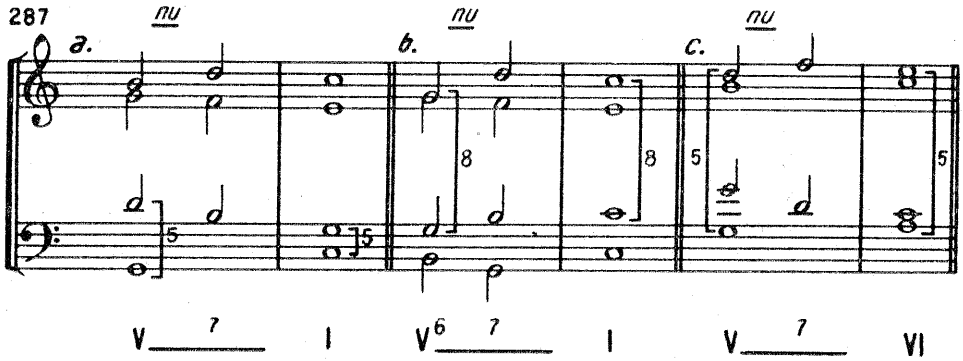
Vocea care preia septima își asumă, bineînțeles, obligația de a o dezlega :



Să se evite *schimbul simultan* între două voci a *septimei* cu *fundamentala și vice-versa* :[1]



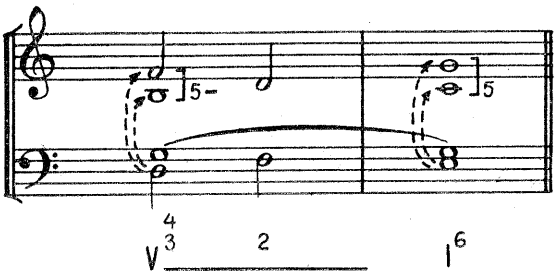
Neschimbîndu-se funcțiunea, apariția septimei nu salvează înlănțuirea de cvinte sau octave, pe timpi simetrici :



[1] Mai tîrziu, în armonia liberă, mai ales în creația instrumentală, acest schimb va fi practicat.

Se admit *două cvinte pe timpi simetrici*, prin schimb de poziție, dacă prima cvintă este *micșorată* :

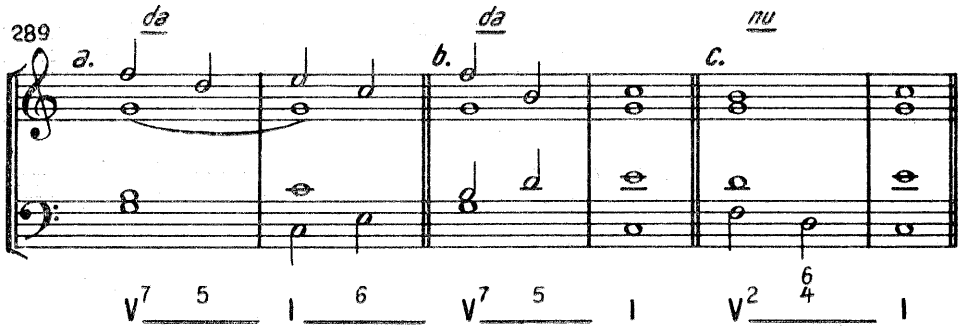
288



(De remarcat prezența basului la intervale de *terță* și *sextă* față de vocile care realizează cvintele în momentele producerii lor).

Prin schimbul de poziție, septima se poate „topi" într-un alt element al acordului, fără ca o altă voce să o preia. În acest caz, acordul de patru sunete devine trison. Această sărăcire sau descreștere a interesului armonic, admisă în starea directă, va fi interzisă în răsturnări :

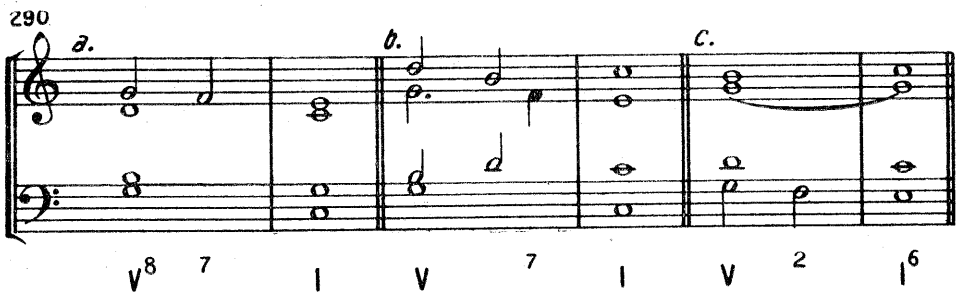
289



La regula de mai sus, se adaugă recomandarea că înlănțuirile se ameliorează, dacă septima se rezolvă pînă la urmă, *figurat* (ex. a) — cazul se va expune într-unul din paragrafele următoare.

Cazul invers, din *trison* în *septimă de dominantă*, constituie — după cum am mai arătat — o adîncire a caracterului dominantic și o creștere a desfășurării armonice, ceea ce îi explică folosirea atît de frecventă în creația muzicală :

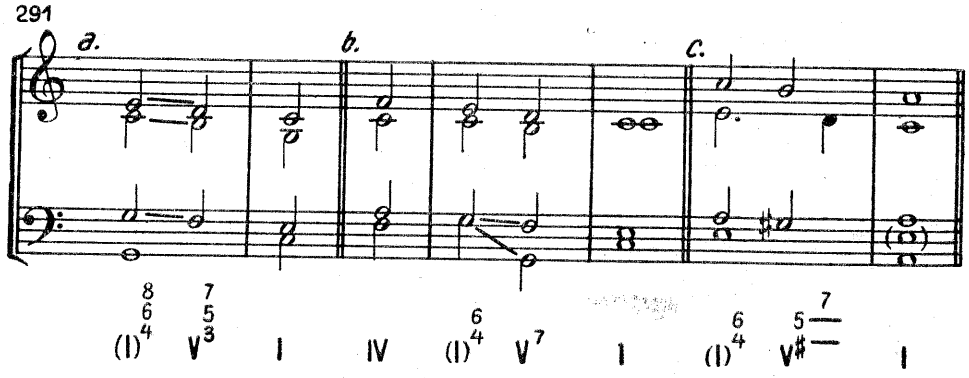
290



Formula cadențială cu $\frac{6}{4}$ se îmbogățește, prin apariția septimei, ceea ce permite acum coborîrea treptată a celor trei voci, pe basul ținut.

Septima poate să se ivească simultan sau ceva mai tîrziu :

291

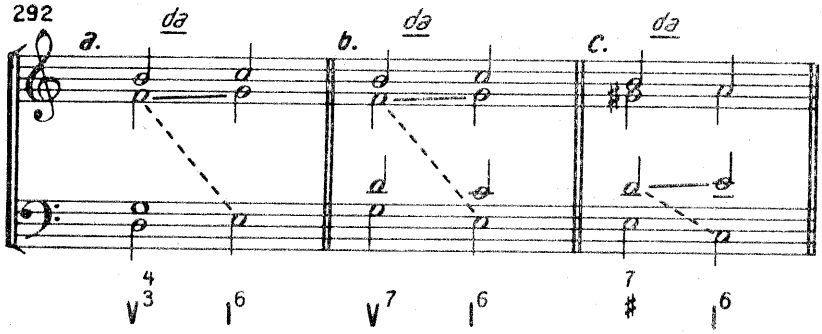


După cum se observă (ex. 291 *b*), se admite mersul direct după un unison (tenor-bas), întrucît funcția reală a întregii măsuri este cea a dominantei, iar saltul de octavă echivalează cu starea pe loc.

Rezolvările excepționale[1] ale septimei

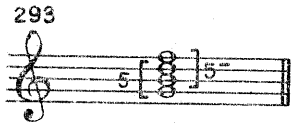
1. *Septima poate urca treptat,* în acordul următor, cu condiția ca basul să cînte sunetul de *dezlegare :*

292



Cvinta micșorată în paralelismul de cvinte. Într-un *acord de septimă de dominantă* se găsesc două cvinte (una perfectă și alta micșorată) :

293

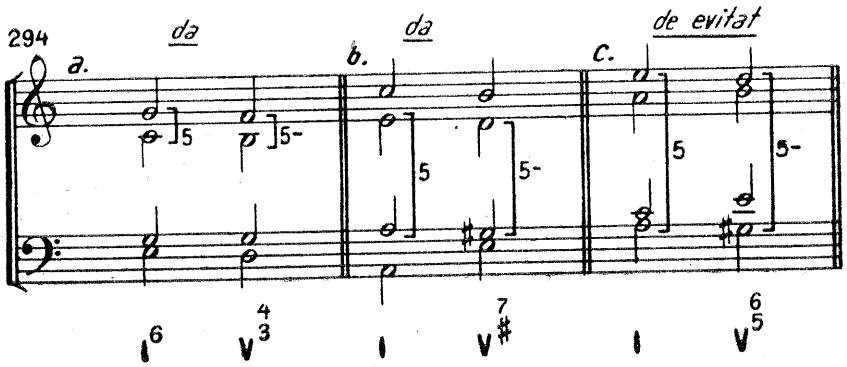


[1] Alți autori le numesc *atipice.* Ambele adjective sînt astăzi improprii și ele se mențin în virtutea unei inerții tradiționale scolastice, căci s-au acumulat de-a lungul secolelor atîtea și celebre rezolvări „excepționale", încît excepția a devenit regulă. (Titlul corect ar fi fost : *Alte rezolvări ale septimei).*

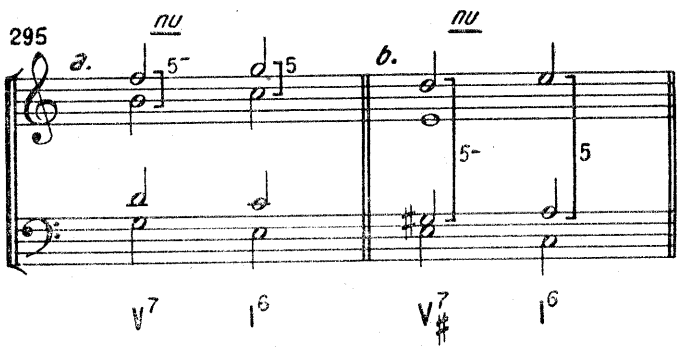
La *cvinta perfectă* nu avem nimic de adăugat, față de regimul interdicțiilor, expus la capitolul *cvintelor paralele și contraparalele.*

Cvinta micșorată însă, intră într-un regim mai elastic, cu diferite situații și soluții.

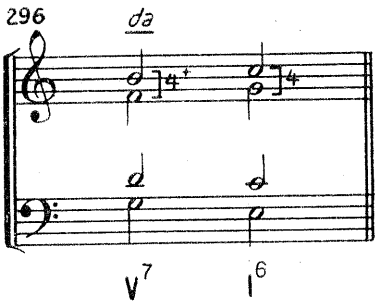
— Mersul din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată* este *admis,* evitîndu-se însă la vocile externe :



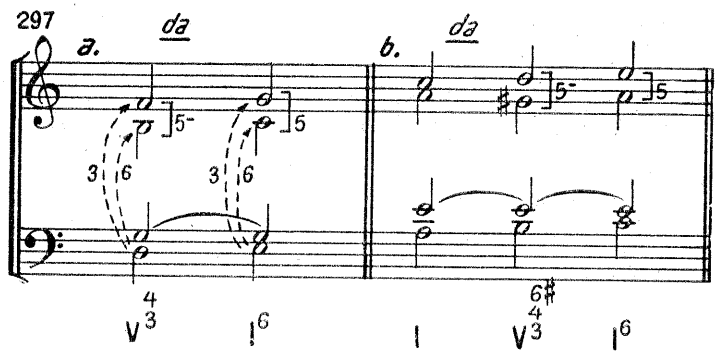
— Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este *interzis :*



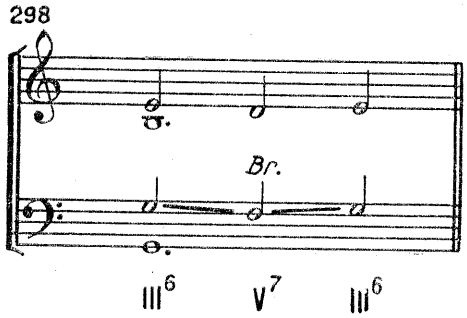
Din exemplele de mai sus, constatăm că ne găsim tocmai la capitolul rezolvării excepționale a septimei, prin mers treptat urcător, fiindcă basul cîntă *dezlegarea,* cînd *septima* este plasată deasupra *terței* (sensibilei), situații pe care le-am evitat la momentul respectiv, prin inversarea etajării, plasînd *sensibila deasupra septimei,* obținînd, astfel, cvarte paralele admise :



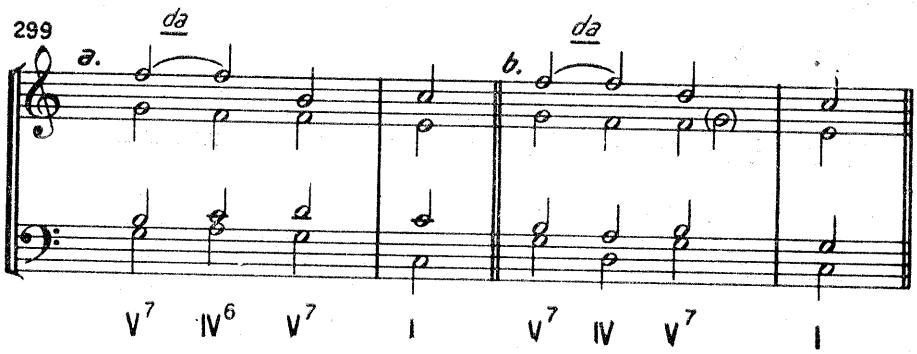
— Mersul din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă* este *admis*, dacă *basul* merge în *terțe și sexte paralele* (burdon) cu vocile care realizează cvintele, formula $1—V^{4}_{3}—1^{6}$.

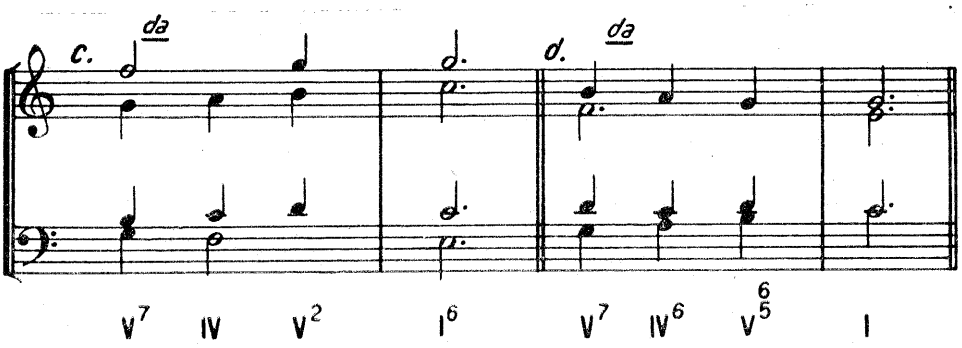


2. *Septima poate urca treptat*, angajată într-o mișcare de *broderie*, deși basul nu mai cîntă nota de rezolvare :

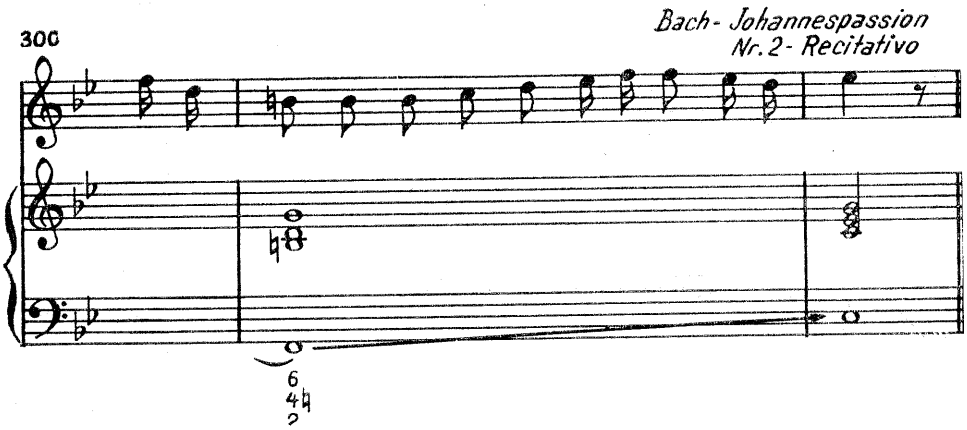


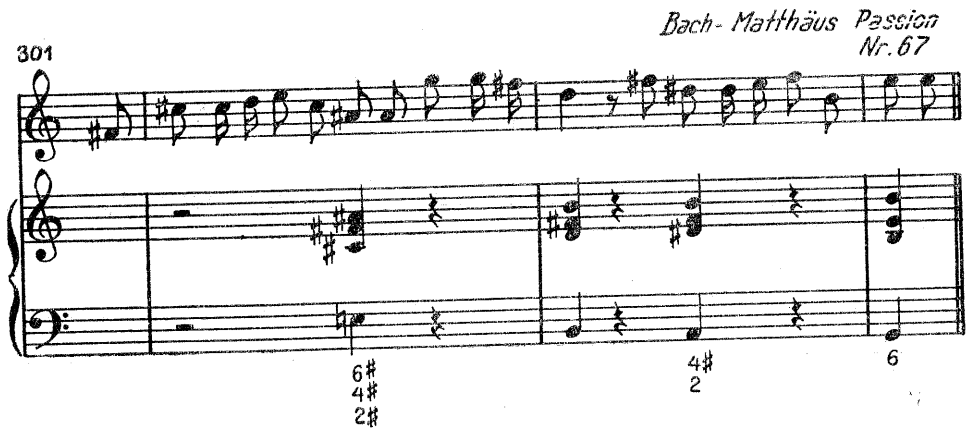
3. *Septima se poate rezolva, stînd pe loc*, ca notă reală în acordul următor. Este o situație mai puțin frecventă și, în acest caz, acordul, care reprezintă funcția de subdominantă se comportă ca un acord — broderie, pentru că revine, de obicei, la dominantă :





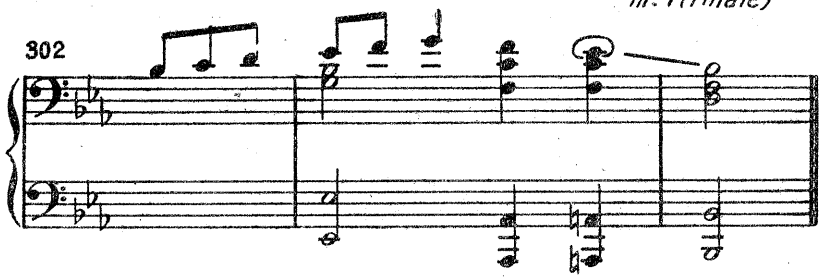
4. *Septima*, plasată la una din vocile externe, *sare în tonică*, intonînd o *cvartă coborîtoare* sau o *cvintă urcătoare*. Este o *rezolvare instrumentală*, pe care o întîlnim încă de la Bach, în acompanierea recitativelor :





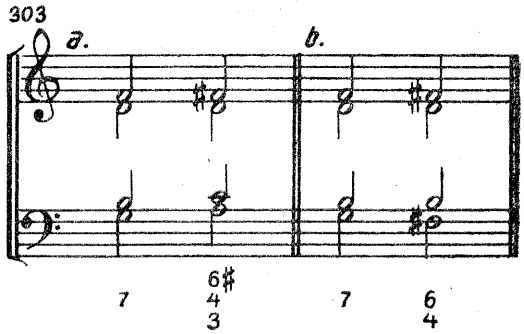
Beethoven
Sonata pentru pian op 10
nr. 1 (Finale)

302



5. *Septima* se consideră rezolvată dacă *urcă un semiton*. Este o posibilitate care depășește stadiul actual, așteptîndu-și aplicarea mai tîrziu :

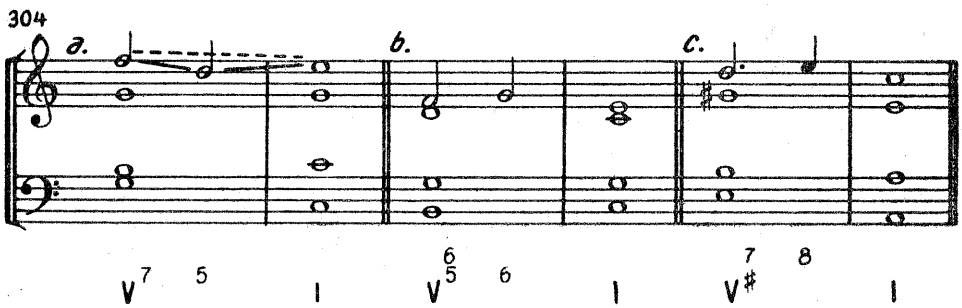
303



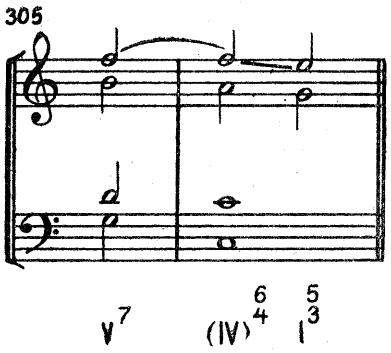
Rezolvarea figurată a septimei

1. *Vocea care intonează septima poate să intercaleze un alt element al acordului,* înainte de a emite nota de rezolvare :

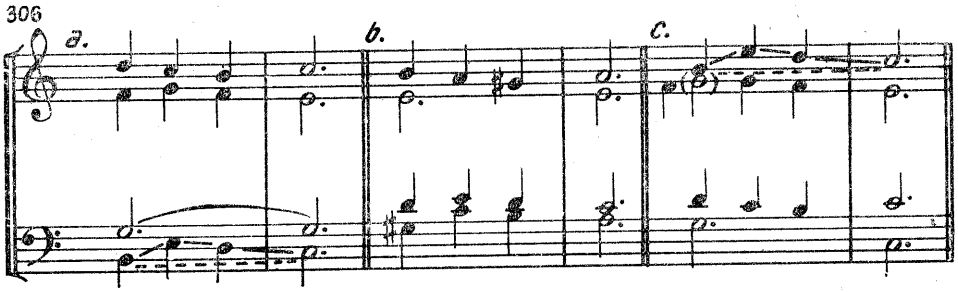
304



2. *Septima întîrzie rezolvarea* :



La acest capitol, al *rezolvării figurate,* trebuie să semnalăm că, în cadrul *acordului de septimă* și *sensibila* se poate *rezolva figurat.* Ea sare o cvartă ascendentă, în terța tonicii (nota de rezolvare a septimii), pentru a ajunge ulterior, prin mers treptat, spre tonica pe care a ocolit-o temporar. Acest mers va fi încredințat numai vocilor externe :



În exemplul 306 *b,* se observă intonarea la bas a *cvartei micșorate,* în sens invers decît cel recomandat la timpul cuvenit, admis însă în această figurație. În *c, septima* de la alto *urcă treptat,* dar nu într-o notă reală, ci la o broderie ($^6_4$), revenind la loc.

*

* *

Ținînd seama de forța funcțională, intens dominantică a acestui acord, se impune rezervă și deliberare în utilizarea lui, pentru a nu-i diminua efectul expresiv cît și pentru a evita monocromia unei armonizări.

Dacă, în temele respective de școală, apariția acordului de septimă este frecventă, faptul se explică pe temeiuri pedagogice, pentru însușirea lui ca atare. Mai tîrziu, în realizările libere, apariția septimei va fi determinată de necesități expresive, artistice.

In continuare, dăm cîteva exemplificări, din diferite perioade istorice, în care își face apariția *septima de dominantă.*

307

Monteverdi - Orfeo

Monteverdi - Orfeo
Cor la 5 voci

308

Bach - Johannespassion
Nr 67 Cor

Bach - Coralul Nr. 10

a.

b.

309

Haydn - Anotimpurile
Nr. 31 Cor

310

Mozart- Dies irae

311

Beethoven
Missa solemnis

312

Beethoven
Sonata patetică - (Rondo)

313

Brahms
Recviemul german

314

Wagner- Lohengrin
Marșul nuptial

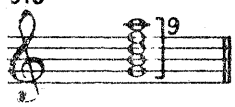
315

Schumann
Concertul pentru pian

X. Nona de dominantă

Urmînd ordinea armonicelor din rezonanța naturală, *n o n a,* cel de-al nouălea armonic, reprezintă cel de-al *cincilea element diferit,* în acordul care le reunește :

316

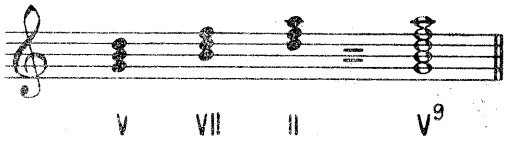


Adăugînd o terță acordului de septimă, acordul de nonă aduce un surplus de disonanță față de acesta. Într-adevăr, în acordul de nonă se reunesc *patru intervale disonante :*

317

El reunește, în componența sa, trei acorduri :

318



Toate acestea explică *tensiunea, forța de expansiune* și *amploarea sonoră,* incluse în construcția și expresivitatea acestui acord.

Elementele, astfel reunite, amplifică la maximum funcțiunea dominantică a acordului.

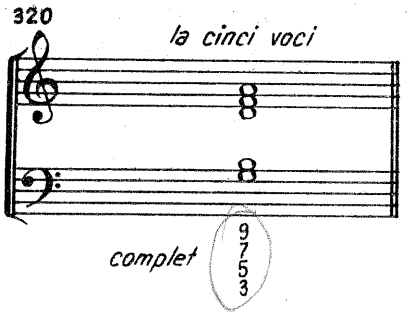
Dacă celelalte elemente, care intră în componența sa, rămîn invariabile, ca și la septimă, în schimb, *nona variază după mod,* fiind *mare în major* și *mică în minor :*

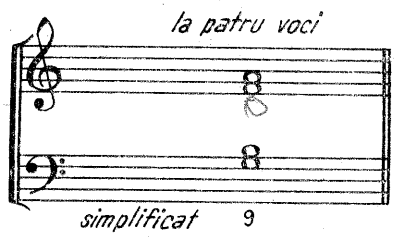
319

Cifrajul[1]

În stare directă, acordul de notă se cifrează :

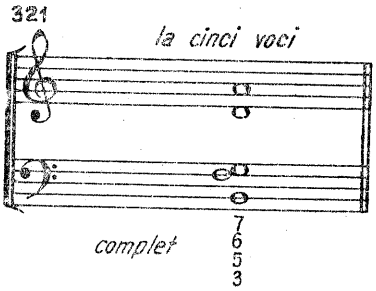
320

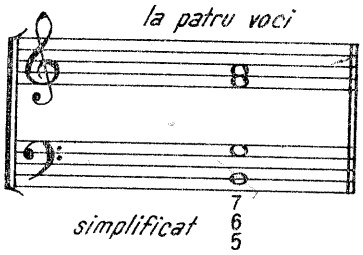




În răsturnarea întîi :

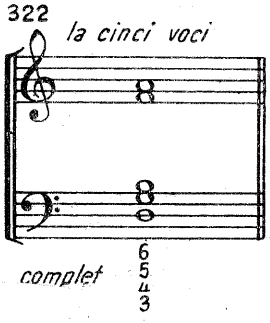
321

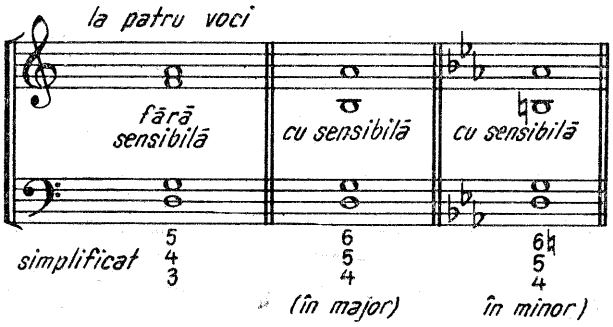




În răsturnarea a doua[2] :

322



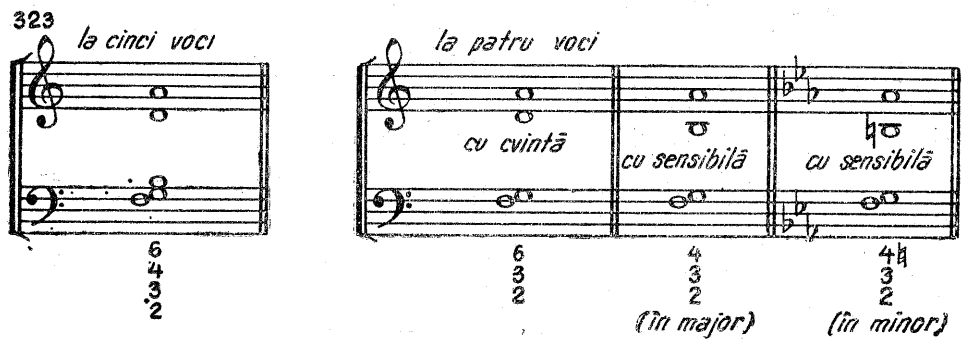


---

[1] Școala germană utilizează aici următorul cifraj : starea directă, $^{9}_{7}$; răsturnarea întîi, $^{14}_{6}{}_{5}$; răsturnarea a doua, $^{12}_{4}{}_{3}$ în major, pentru minor adăugînd 6 (becar sau diez) ; răsturnarea a treia : $^{10}_{2}$ în major, pentru minor adăugînd 4 (becar sau diez). Cifrele care depășesc 8 fixează distanța **reală, minimă,** între nota din bas și elementele acordului. Am preferat aici, pentru simplificare, notația școlii franceze.

[2] În această răsturnare, la *cinci* voci, acordul sună excelent.

În răsturnarea a treia :

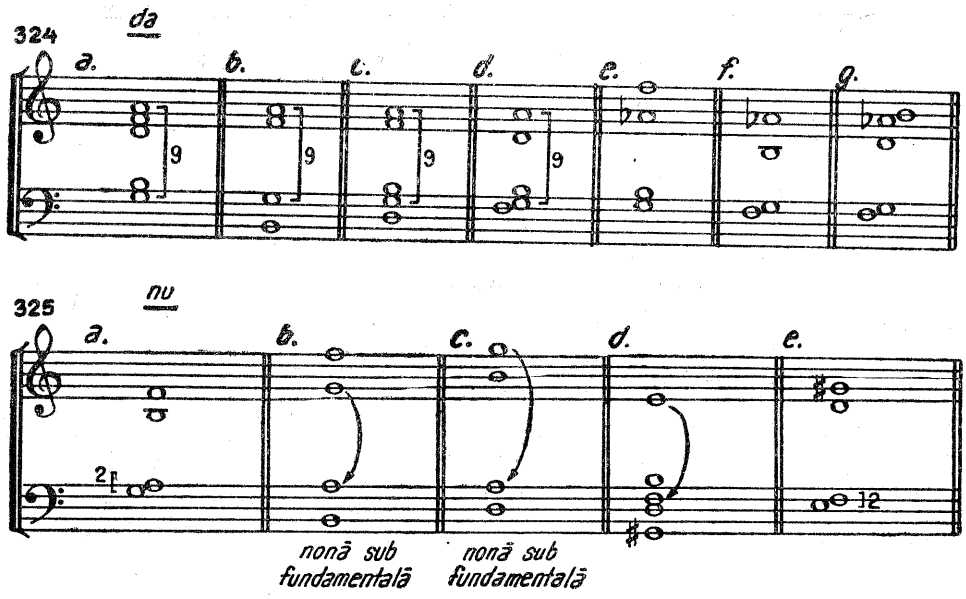


Răsturnarea a *patra* a acordului de nonă (nona în bas) *nu se practică.*

Realizarea acordului de nonă

Dată fiind complexitatea acestui acord, pentru a se obține o bună sonoritate, se impun cîteva condiții în etajarea și distanțarea elementelor sale.

Nona trebuie să fie plasată *deasupra fundamentalei*[1] și la un interval de *cel puțin o nonă :*



[1] Unii autori pretind, pentru nona mare, o condiție în plus : să fie plasată și deasupra sensibilei.

Suprimări și dublări de sunete

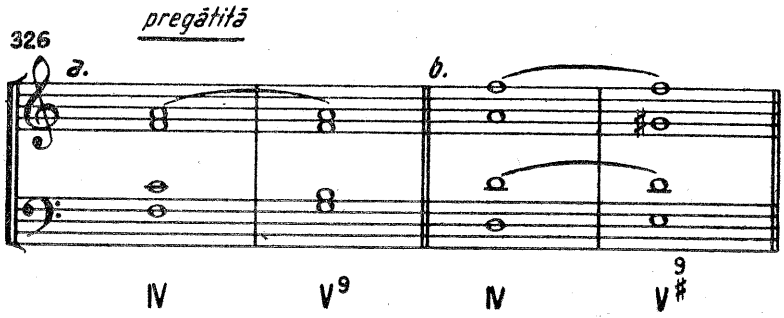
Dat fiind faptul că lucrăm cu un ansamblu de *patru voci,* iar acordul de nonă conține *cinci sunete,* se pune, în primul rînd, problema *suprimării constante a unuia din elementele acordului.*

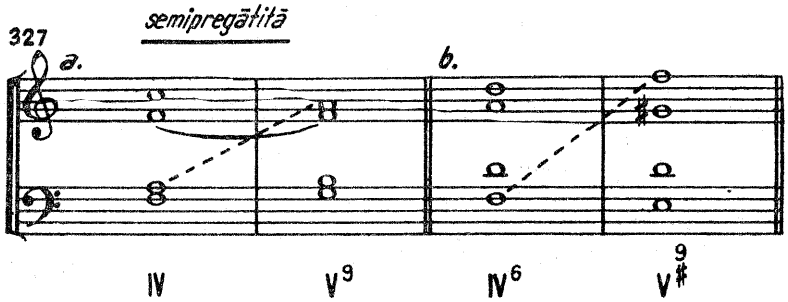
Primul element la care se renunță este *cvinta* și mai rar[1] *terța* (sensibila).

Extrem de rar ar putea fi cazul unei dublări și, bineînțeles, în această eventualitate se va *dubla fundamentala acordului de nonă.*

Ca și la septimă, această dublare va fi îngăduită numai în *starea directă.* În răsturnări, nu se admite nici o dublare.

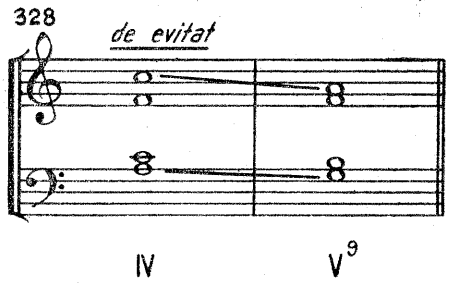
Pregătirea nonei. Ca toate celelalte disonanțe, și nona poate fi :

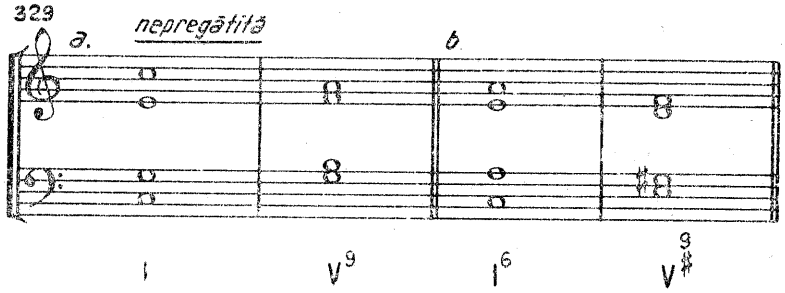




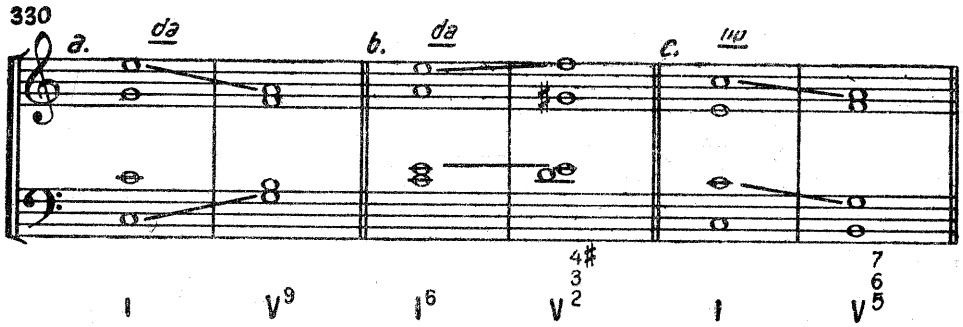
[1] Este vorba aici, în primul rînd, de răsturnarea a doua, cînd, foarte rar, cvinta figurează în acord, la bas.

În acest caz, se va evita aducerea vocilor care intonează *fundamentala* și *nona* prin *mișcare directă* :

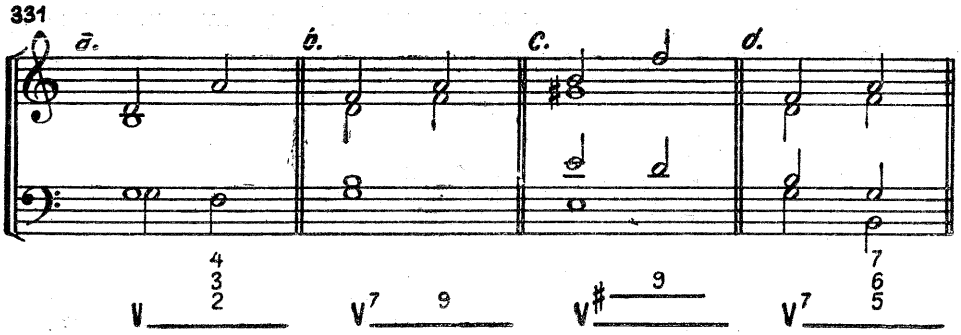




Cu atît mai mult, atunci cînd nona este nepregătită, vocile care aduc nona și fundamentala vor veni prin *mișcare contrară* sau *oblică*, evitînd mișcarea directă :

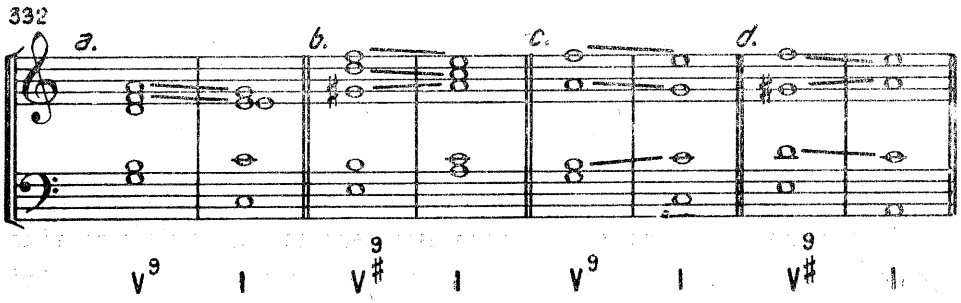


Destul de frecvent, vom întîlni nona adusă pe armonia ținută a dominantei :

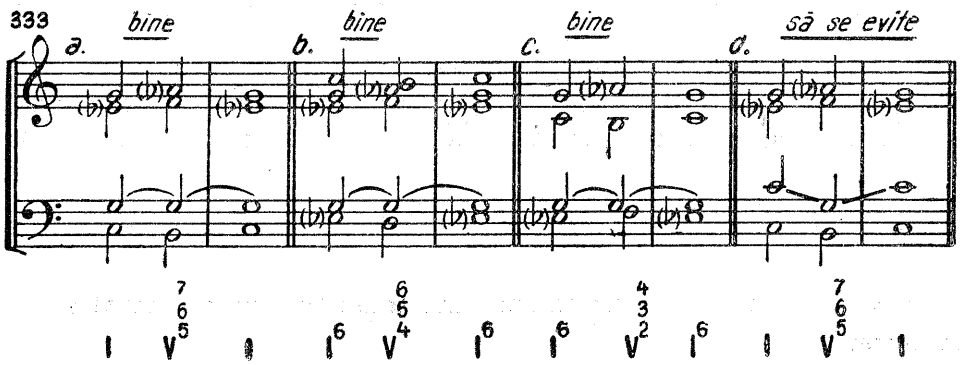


Rezolvarea acordului de nonă

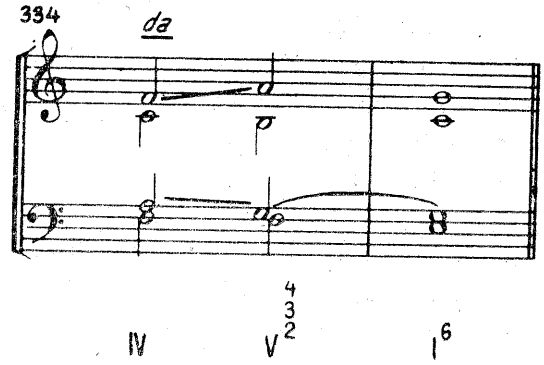
Trei din elementele acestui acord au mers obligatoriu, mult mai riguros decît în acordul de septimă. *Nona* și *septima coboară treptat*, *sensibila* urcă la tonică :



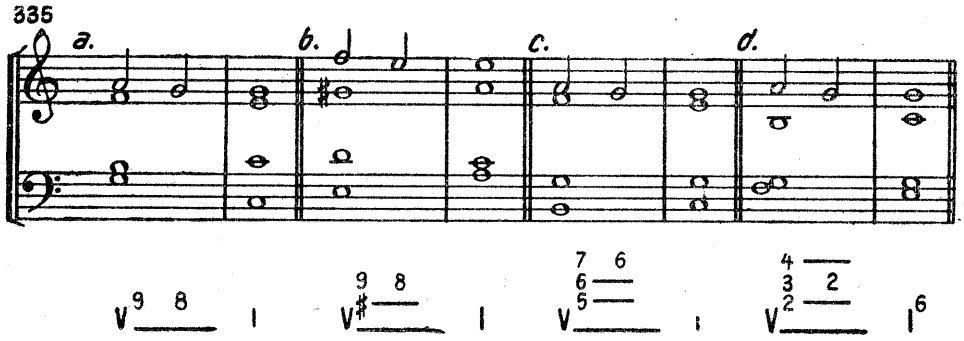
În răsturnări, cînd nona este nepregătită, se va pregăti în schimb fundamentala (dominanta), care va rămîne pe loc și în acordurile de rezolvare :



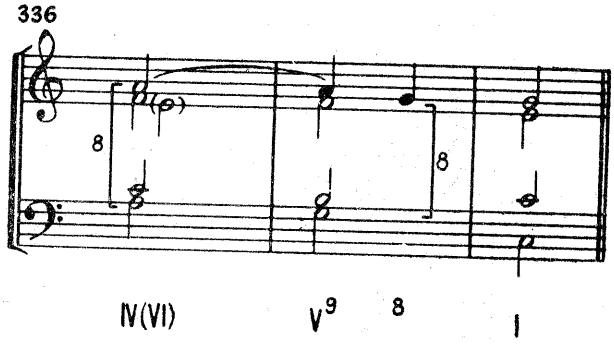
Cînd tema, cifrajul sau desfășurarea nu ne permit pregătirea ei, *se va aduce intervalul de nonă printr-o mișcare contrară :*



Rezolvarea pe armonie ținută (anticipată). Nona poate coborî treptat, chiar pe armonia ținută a dominantei (9—8) :



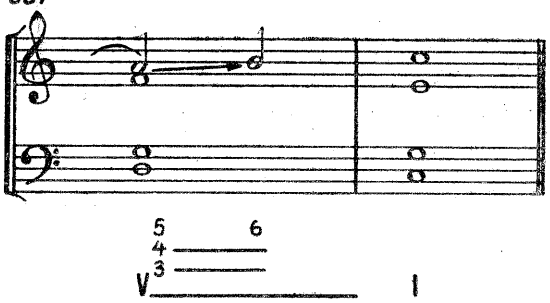
Această formulă armonică este considerată mai degrabă o *întîrziere* sau o *anticipație disonantă a fundamentalei,* decît un acord de nonă, care — după unii teoreticieni — trebuie să se rezolve *într-un alt acord* (I). În această rezolvare, pe armonie ținută atunci cînd pregătirea nonei este dublată, există pericolul unor octave paralele :



După cum se observă, prezența nonei nu anulează efectul de octave paralele.

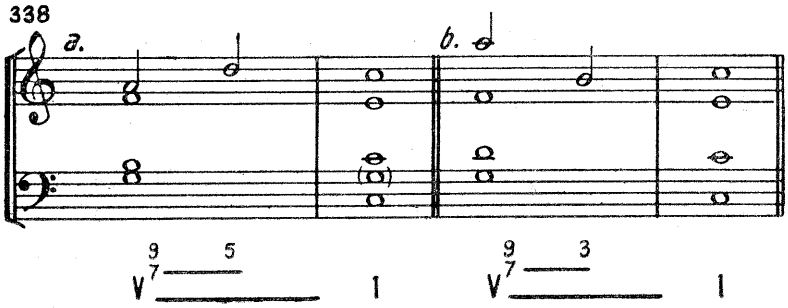
Nu analizăm aici cazul în care nona, într-un acord fără sensibilă, urcă treptat, pentru că, în această situație, nu avem de-a face cu un acord de nonă, ci cu o întîrziere disonantă a sensibilei :

337



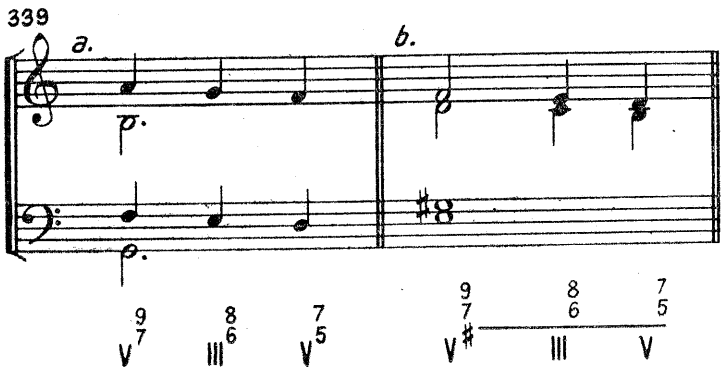
Tot pe armonie ținută, se mai pot întîlni și salturi ale *nonei* la *cvinta* sau la *terța acordului de dominantă*. Aceste cazuri nu trebuie privite ca „rezolvări" ale nonei ci ca niște „dizolvări" în aceeași armonie, cum am semnalat și la acordul de septimă :

338



Uneori, aceste dizolvări se pot produce printr-un dublu mers coborîtor ale nonei și septimei, care trec printr-un acord intermediar (III), pentru a ajunge iar la un acord de dominantă, de data aceasta numai cu septimă. (În fond, toate cele trei acorduri reprezintă funcția de dominantă) :

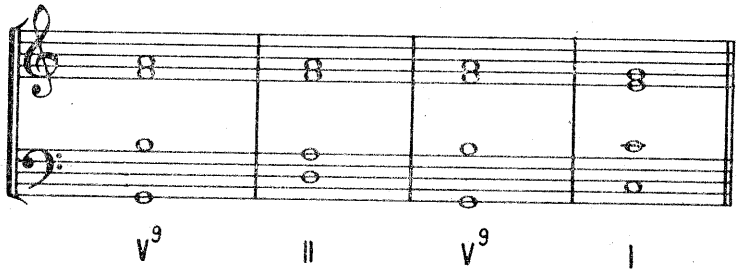
339



De asemenea, o situație similară de dizolvare a nonei (de data aceasta, într-un acord care o conține) și de revenire se obține prin înlănțuirea V^9—II. Acordul treptei a II-a nu apare aici ca fiind de sine stătător, el reprezentînd doar un fragment din acordul de nonă, care l-a conținut anterior.

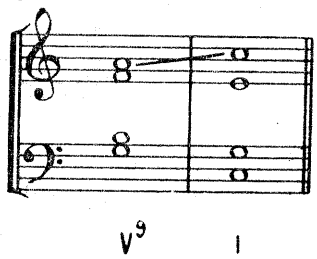
Ca și în relația V—IV—V, și acordul treptei a II-a îndeplinește funcția de *acord-broderie,* revenind la V^9. În acest caz, schema completă este V^9—II—V^9—I, adevărata rezolvare a nonei (amînată prin acordul treptei a II-a) se produce prin înlănțuirea V^9—I :

340



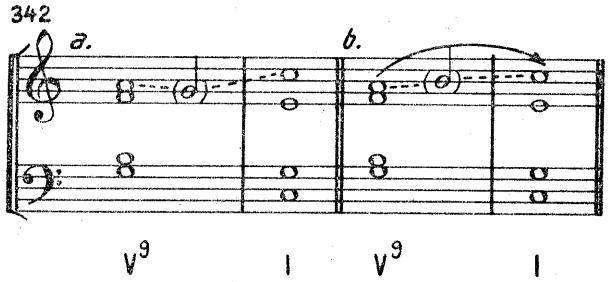
Saltul de terță al nonei. În armonia mai puțin severă, se poate întîlni saltul de terță al nonei la tonică :

341

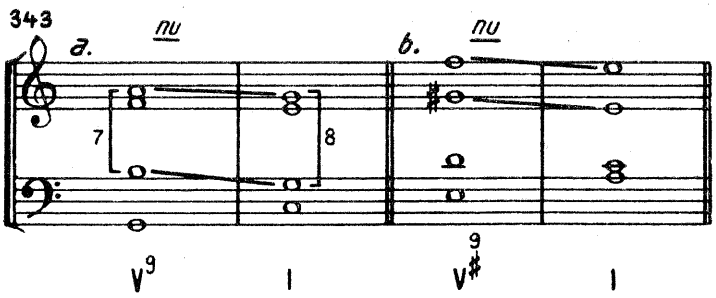


Și aici s-ar putea întrezări o altă interpretare, în care acordul nu ar fi de nonă propriu-zis, ci o întîrziere sau o apogiatură disonantă nerezolvată, fenomen care va fi expus la timpul cuvenit :

342

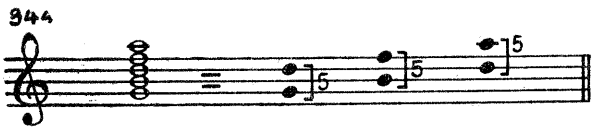


În rigoarea rezolvării acordului de nonă se înscrie și mersul sensibilei, care, în acest caz, nu mai are libertatea de a sări o terță în jos (la o voce internă), pentru că ar realiza astfel mersul interzis din septimă în octavă directă :

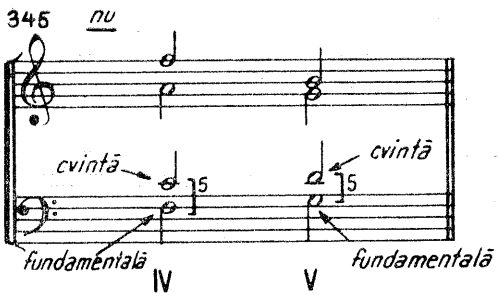


În consecință, în rezolvările normale ale nonei, sensibila se va rezolva strict, la tonică.

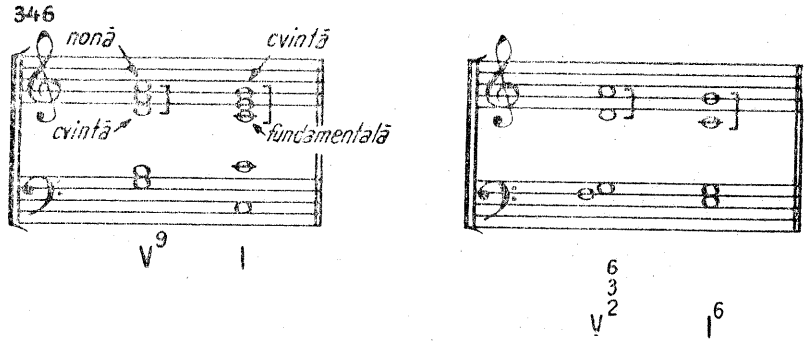
Cvintele acordului de nonă. Prin adăugarea unui nou element se obține și o cvintă în plus, astfel că, într-un acord de nonă complet, se găsesc trei cvinte, ceea ce solicită o supraveghere sporită în înlănțuirile respective :



Cele trei cvinte nu au însă aceeași valoare funcțională. Prima este realizată de fundamentală și cvintă ; a doua (micșorată) angajează terța și septima ; ultima, provine din cvinta și nona acordului. Iată de ce unii teoreticieni susțin că două cvinte paralele sînt interzise numai atunci cînd angajează elemente analoage : *fundamentală-cvintă, fundamentală-cvintă :*

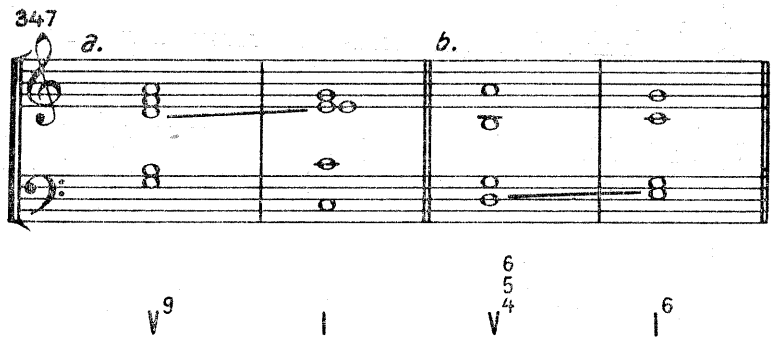


Pot fi admise, atunci cînd angajează elemente diferite în acorduri[1]. În consecință, s-ar permite, în rezolvarea nonei, cele două cvinte de mai jos :



Într-un regim de armonie severă, aceste cvinte pot fi evitate, astfel :

— prin *conducerea ascendentă* a cvintei acordului de nonă, la terța tonicii ;



— prin *suprimarea cvintei,* în acordul de nonă, ca în majoritatea cazurilor.

*

* *

Este evident că sonoritatea și tensiunea cu totul deosebite, specifice acordului de nonă, impun, mai mult decît la oricare din acordurile precedente, o mare rezervă și o sporită precauție în utilizarea sa. Nona tre-

[1] Cvintele lui Scarlatti.

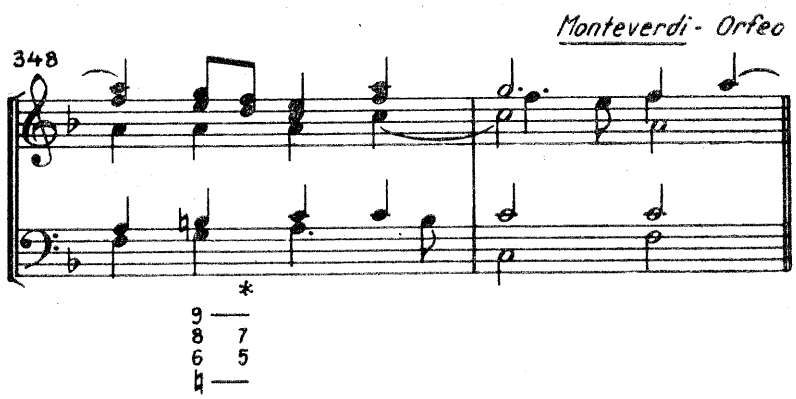
buie păstrată pentru momentele de maximă încordare, de culminație a expresiei. Frecvența ei ar dăuna, atît valorificării acordului cît și ambianței piesei respective.

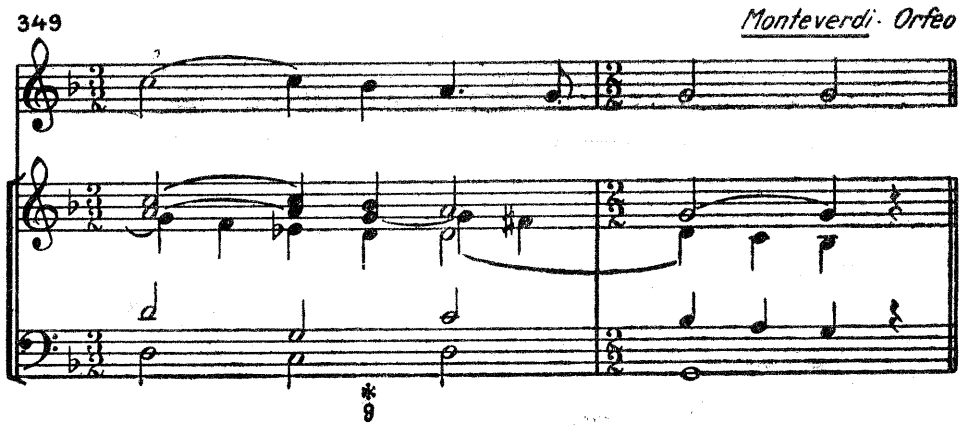
*

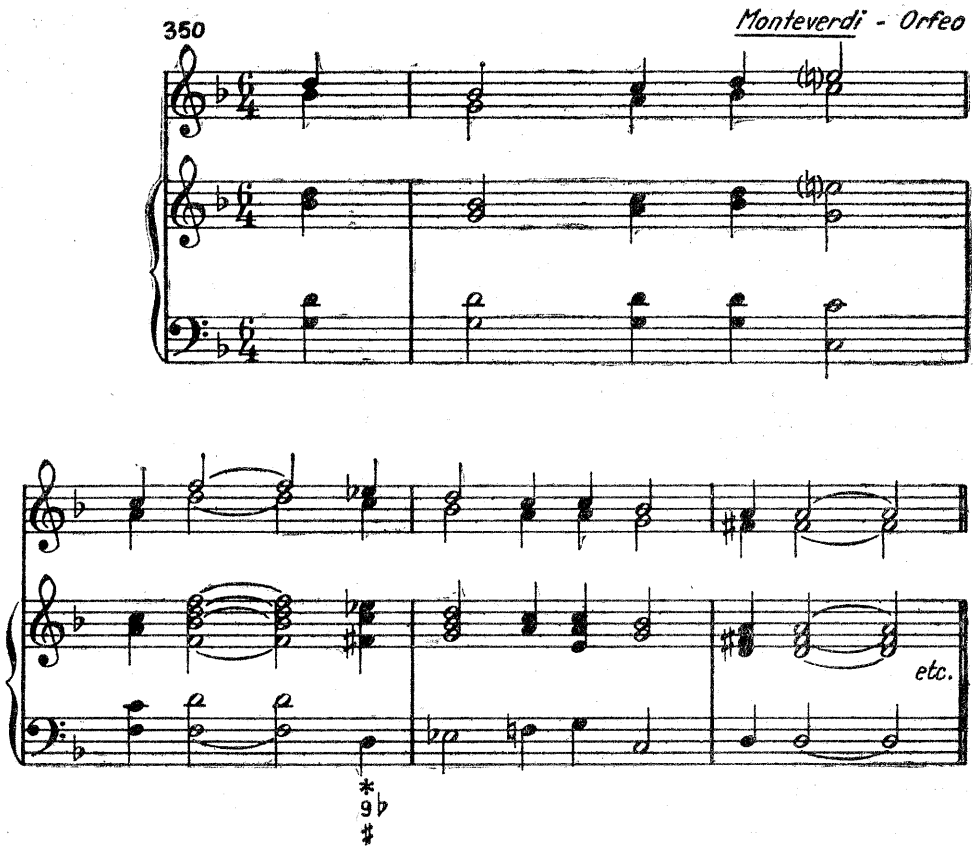
* *

În muzica preclasică, începînd cu secolul XVII, acordul de nonă apare mai întîi ca o formație trecătoare, realizată din sunete de pasaj, anticipații, deseori fără o funcție dominantică precisă.

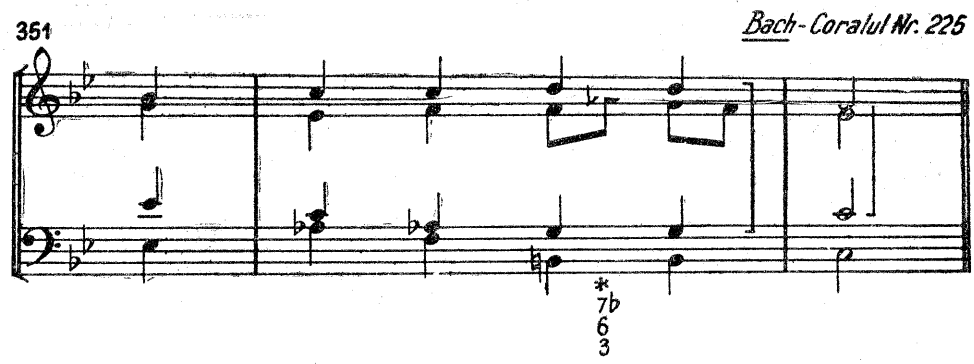
La *Monteverdi*, ilustrul compozitor de care se leagă începuturile operei, căruia, după cum am semnalat, i se atribuie paternitatea septimei (ca acord de sine stătător), vom întîlni formațiuni acordice de nonă, sub toate aspectele :







Analizînd exemplele din creația lui Monteverdi, constatăm : în exemplul 348 *nona provine din mersurile treptate* (prin pasaj) și *contrare ale vocilor ;* în exemplul 349 se combină notele de *pasaj* cu o *anticipație ;* în exemplul 350, *nona,* mai evident adusă (atacată parcă special prin saltul basului) provine, în bună parte, din *note de pasaj* (unele din ele cromatice). Și în perioada următoare lui Monteverdi, acordul de nonă rămîne



rezultatul desfășurărilor unor sunete melodice (pasaj, apogiaturi, anticipații) sau al unor suprapuneri (secvențate sau nu), pe o pedală sau pe o armonie ținută, care, după septimă, aduc nona, ce se va dizolva din nou în septimă, mai rar, la un alt acord (tonica) :

352

Bach - Clavecinul bine temperat
Preludio 8

etc.

353

Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I, Preludio 9

353a

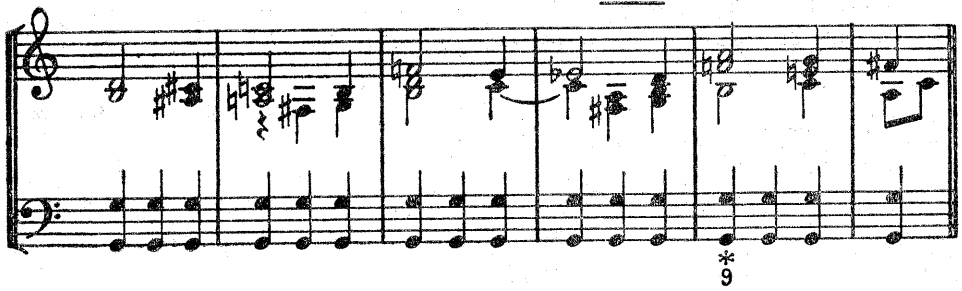
Mozart - Simfonia Nr.40

354

Mozart - Simfonia Nr. 41 (Jupiter)

355

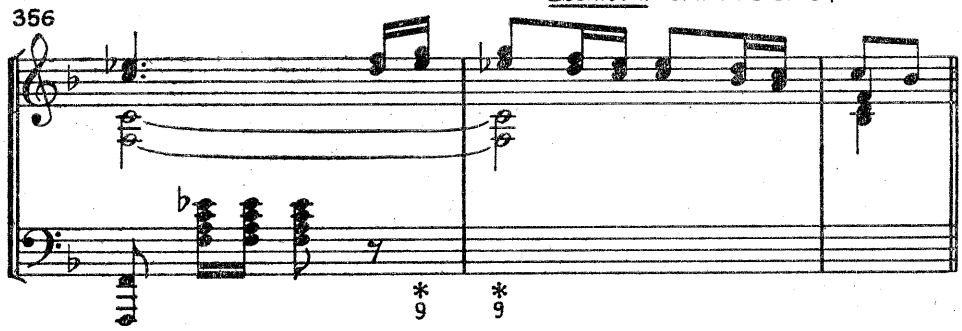
Mozart - Simfonia Nr. 41 (Jupiter)



Cu Beethoven, nona cunoaşte o afirmare mai subliniată, folosită, de obicei, ca o *disonanţă — broderie,* între două acorduri de septimă, de la care pleacă şi la care revine :

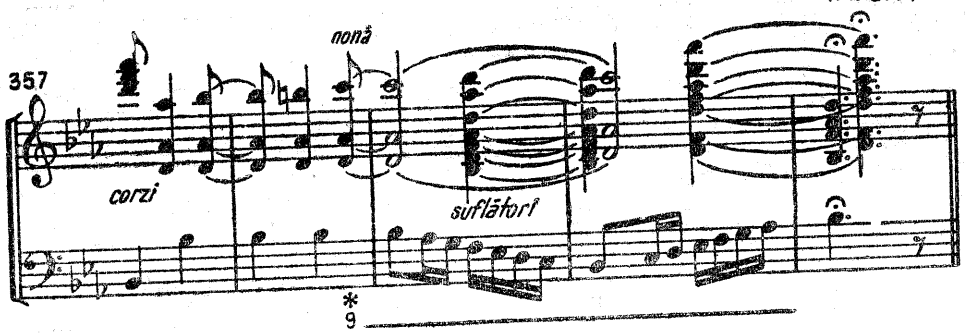
356

Beethoven - Simfonia a IX-a (Partea I)



357

Beethoven - Simfonia a III-a - Eroica (Finale)



Acordul de nonă cunoaşte adevărata sa epocă de înflorire în romantism, mai cu seamă la *Wagner*, unde se emancipează *într-o entitate armonică de sine stătătoare*, asemenea acordului de septimă :

358

Wagner - Aurul Rinului

etc.

359

Wagner - Preludiu la Tristan şi Isolda

etc.

În exemplul de mai sus, *mi diez* este *apogiatura nonei*, care se „dizolvă" mai departe, prin pasaj cromatic, pe aceeaşi armonie.

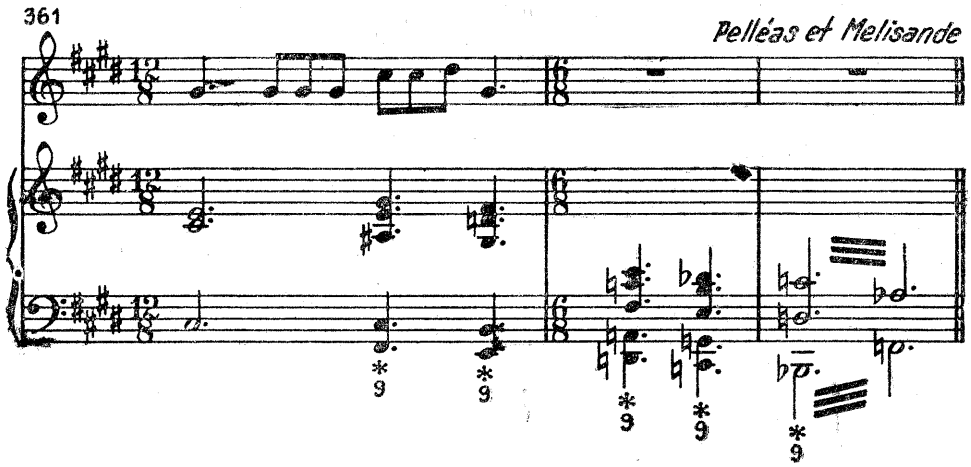
César Franck utilizează, în începutul *Sonatei pentru vioară şi pian*, amînarea rezolvării nonei, prin aducerea acordului treptei a II-a între două armonii de nonă de dominantă, ultimul acord rezolvîndu-se, în sfîrşit, la tonică.

360

César Franck - Sonata pentru vioară şi pian

V^9 II V^9 $(VI)^6$ I

Cu *Debussy*, acordul de nonă primește o nonă consacrare, plinătatea și complexitatea sa sonoră satisfăcînd o exigență expresivă, proprie secolului nostru. În creația lui *Debussy*, acordul de nonă, devenit element primordial al vocabularului său, nu mai este considerat și tratat ca o disonanță care trebuie rezolvată. Șirurile de none paralele „încearcă tonalitatea", creînd o senzație de atonalitate, alta decît cea a dodecafoniei.



Această utilizare atonală a acordurilor de nonă va fi expusă, mai tîrziu, la capitolul respectiv.

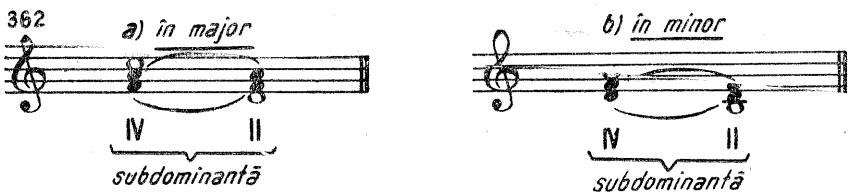
XI. Acordurile secundare

Generalităţi

Acordurile ale căror fundamentale sînt plasate pe alte trepte decît cele principale sînt denumite *acorduri secundare*[1] şi se afiliază la funcţiunile de *tonică, subdominantă* şi *dominantă*[2], pe care le reprezintă[3], aducînd totodată, o nuanţă aparte în această substituire.

Ceea ce va fi determinant, pentru a stabili această contopire funcţională, va fi numărul şi calitatea elementelor din acordul principal, comune şi acordului secundar.

Am arătat, la timpul cuvenit, că cele mai vitale elemente ale acordului principal, care nu pot lipsi niciodată, sînt *fundamentala* şi *terţa*. Ne dăm seama atunci, că un acord secundar, care va conţine aceste elemente va reprezenta, cu precădere, funcţiunea respectivă. Astfel, *funcţiunea subdominantei* va putea fi *preluată, reprezentată* sau *suplinită* de acordul treptei *a II-a*, în componenţa căruia intră *fundamentala* şi *terţa acordului de subdominantă*:

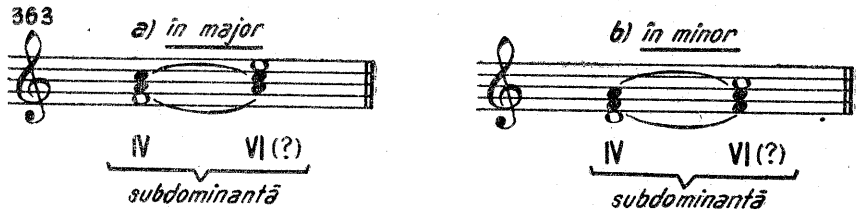


[1] Şcoala franceză porneşte, în predarea armoniei, de la început cu toate acordurile.

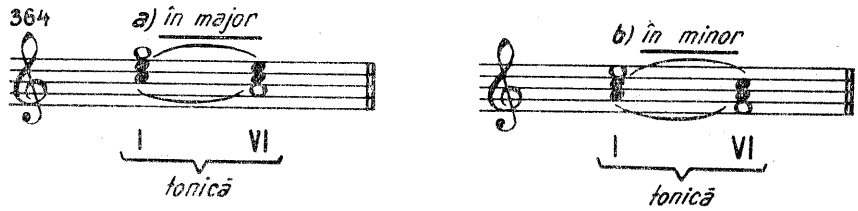
[2] Analizînd lucrările clasice şi romantice, inclusiv cele wagneriene, se poate demonstra că orice acord aparţine în fond uneia din funcţiunile principale. Muzicologul *Hugo Riemann* (1849—1919) ocupă locul de frunte în elaborarea acestei teorii.

[3] Din acest motiv, unii autori le denumesc şi acorduri *substituite*.

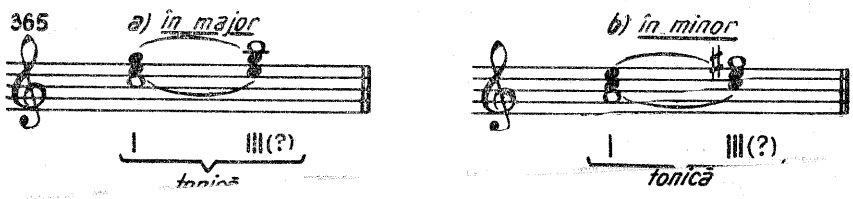
Terța și *cvinta acordului de subdominantă* sînt conținute de *acordul treptei a VI-a,* ceea ce face ca acest acord să fie considerat un înlocuitor mai slab, un *înlocuitor de gradul doi al subdominantei :*



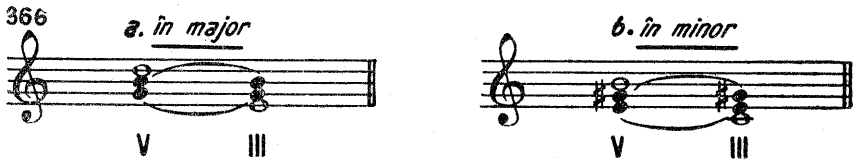
Funcțiunea tonicii poate fi preluată de acordul treptei a VI-a, care conține, în alcătuirea sa, *fundamentala și terța acordului de pe treapta întîi :*



Terța și *cvinta acordului de tonică,* conținute de acordul *treptei a III-a,* fac din aceasta un *înlocuitor de gradul al doilea al tonicii :*

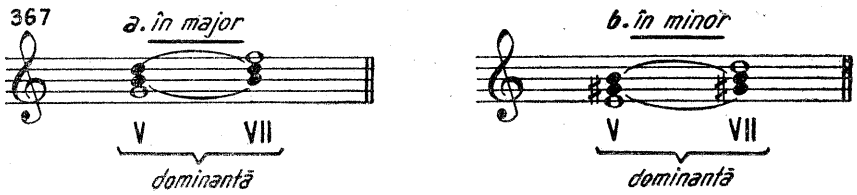


Aplicînd mai departe același procedeu, ar trebui ca *funcția de dominantă să fie preluată,* în primul rînd, *de acordul treptei a III-a,* care conține *fundamentala* și *terța acordului de pe treapta a V-a :*

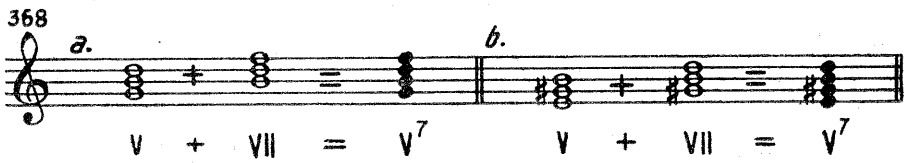


Cu toate acestea, se produce o excepție, căci nu acordul treptei a III-a va fi cel mai bun înlocuitor al dominantei. Ceea ce caracterizează funcția dominantică este dinamismul ei, care corelează sunetele tonalității spre tonică ; ea creează în noi sentimentul sensibilității atractive către centrul tonal ; dominanta reprezintă instabilitatea, mișcarea, pe cînd tonica reprezintă stabilitate și repaus — *antagonism care fixează tonalitatea*. Or, în acordul treptei a III-a acest antagonism este parțial neutralizat, dată fiind prezența, alături de elemente din acordul dominantei, a terței din acordul tonicii.

Un înlocuitor adecvat al funcției de dominantă va fi acordul treptei a VII-a, care, deși conține terța și cvinta din acordul dominantei, exprimă mai bine specificul dominantic, prin intervalul de cvintă micșorată, care impune categoric atracția spre tonică.



Dealtfel, acest acord este conținut în acordul de septimă de dominantă :



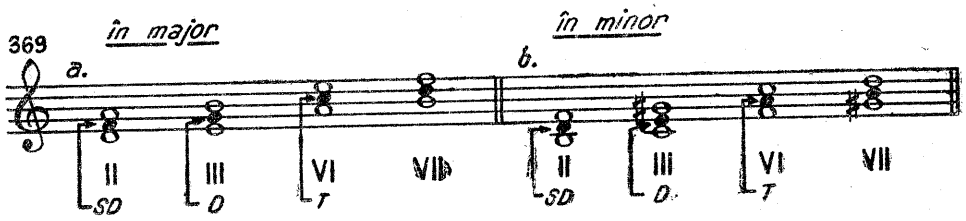
Mai jos tabelul complet al acordurilor și al ordinei în care se fac suplinirile funcțiunilor principale :

funcțiunea principală	suplinitor de gr. I	suplinitor de gr. II
subdominantă	II	VI
tonică	VI	III
dominantă	VII	III

Integrîndu-se în funcțiunile principale, acordurile secundare aduc, totodată, nuanțe suplimentare în paleta armonică, lărgind cadrul tonal, oarecum restrîns, dacă ne limităm la cele trei acorduri principale.

Dublările și omisiunile

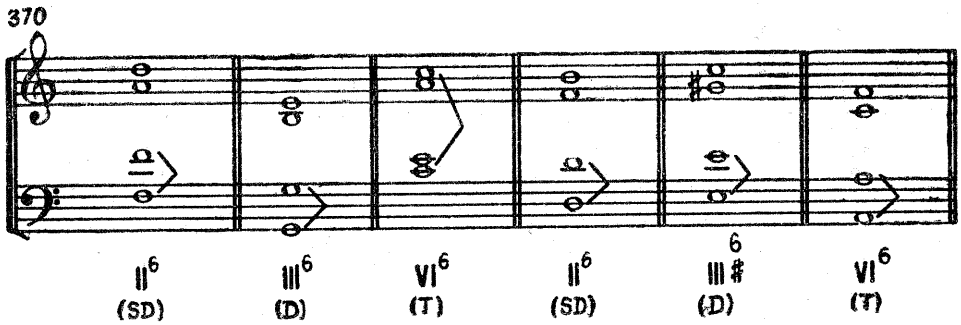
O trăsătură comună în utilizarea lor o constituie faptul că, în acordurile secundare nu se mai dublează fundamentalele cu prioritatea cunoscută, ci *terțele acordurilor* și apoi *fundamentalele*. Dacă, la prima vedere, s-ar părea că am părăsit principiul *dublării fundamentalei*, la o mai atentă cercetare, constatăm că, în realitate, rămînem fideli dublării treptelor principale, care, în *acordurile principale sînt fundamentale*, iar în *acordurile secundare devin terțe* :



În acordul treptei a VII-a se dublează, în mod constant terța, pentru a echilibra sonoritatea acordului, care este *micșorat*.

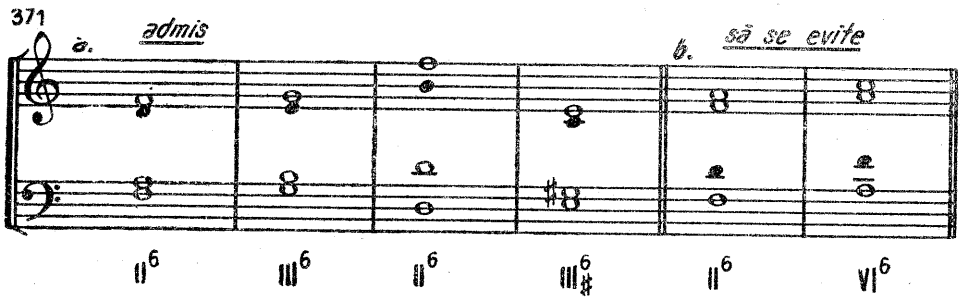
Avîndu-se în vedere elementul dublat (terța sau fundamentala) și starea acordului, am putea deosebi diferite grade sau nuanțe în întărirea sau în atenuarea tonalității.

1. *Un acord secundar, în răsturnarea întîi,* cu *nota din bas dublată,* afirmă la maximum funcția principală, pe care o suplinește :

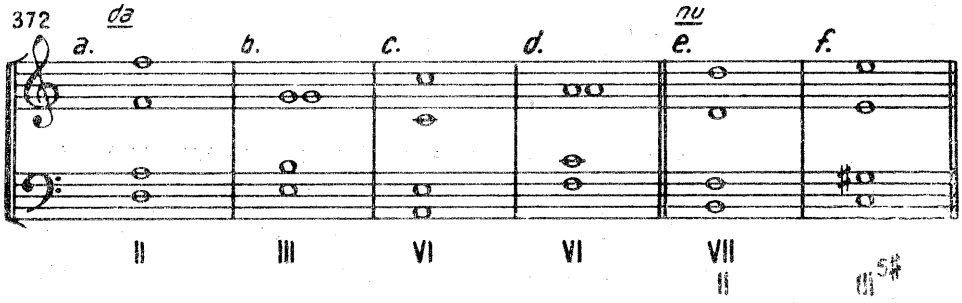


După cum se remarcă, în acest caz, cea mai bună sonoritate se obține *dublînd basul* cu *tenorul,* fundamentala acordului (sexta față de bas) încredințîndu-se, de preferință, *sopranului.*

Fundamentala poate fi repartizată și la alto, dar *se va evita la tenor :*

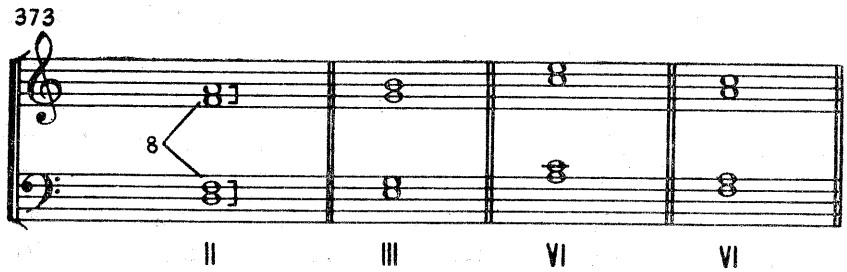


2. *Un acord secundar în stare directă, cu terța dublată,* mai puțin categoric decît cel anterior, afirmă, totuși, din plin tonalitatea. O excelentă sonoritate se obține aici, repartizînd *fundamentala* și *cvinta vocilor bărbătești* iar *terța vocilor feminine :*

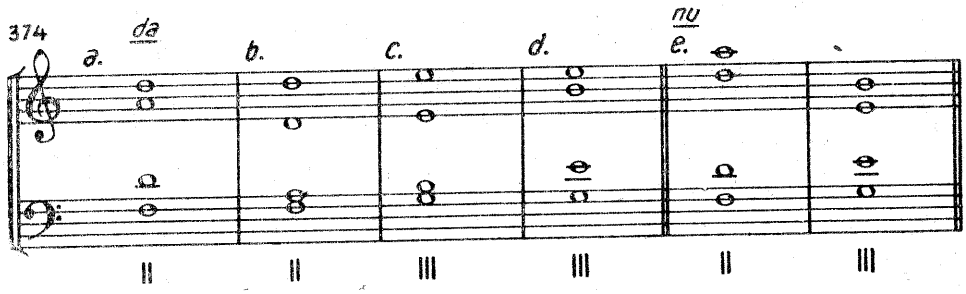


Se vor evita, în aceste cazuri, *acordurile micșorate și mărite,* care vor fi aduse ca trisonuri în stare directă (ca în exemplul 372 *e* și *f*).

O altă sonoritate reușită se obține prin *dublarea terței,* de către tenor și alto, la interval de octavă. În acest caz, *celelalte voci trebuie să se alăture în poziție strînsă față de vocile interne :*

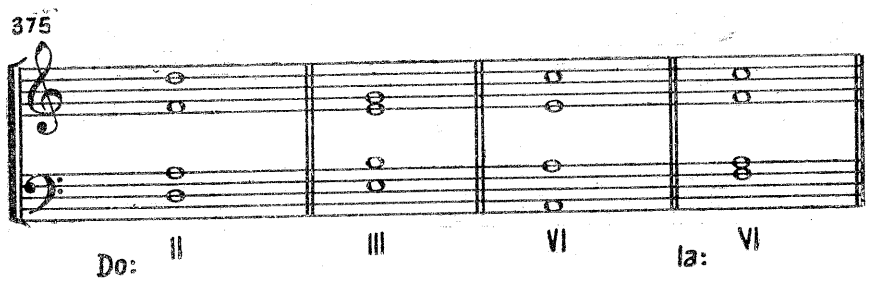


3. *Un acord secundar în răsturnarea întîi, cu dublarea fundamentalei,* aduce o tentă mai slabă în afirmarea funcțiunii principale, pe care o suplinește. *Dublarea fundamentalei* se va realiza între *tenor* și *sopran* sau între *vocile superioare* (sopran-alto), dar se va *evita între tenor-alto :*



Cînd într-un acord secundar se dublează sexta, atunci una din sexte va putea fi încredințată tenorului, recomandîndu-se dublarea cu sopranul (ex. 374 *a* și *d*).

4. *Un acord secundar în stare directă,* cu *fundamentala dublată,* slăbește vădit afirmarea funcției principale pe care o reprezintă. În acest caz, *elementele pot fi etajate oricum :*



Bineînțeles, ierarhia gradelor de afirmare a sentimentului tonal nu este o ierarhie a calității. Am încercat numai să definim anumite nuanțe, toate la fel de utile, după scopul și coloritul armonic pe care-l urmărim, fapt care va determina alegerea unei sau alteia din ipostazele posibile.

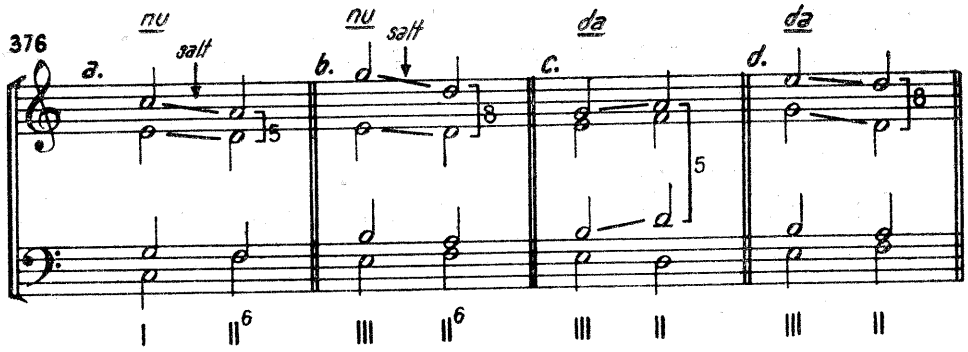
Într-un acord secundar nu trebuie să lipsească nici unul din elementele sale, în armonia la patru voci.

Cvintele și octavele directe pe trepte secundare

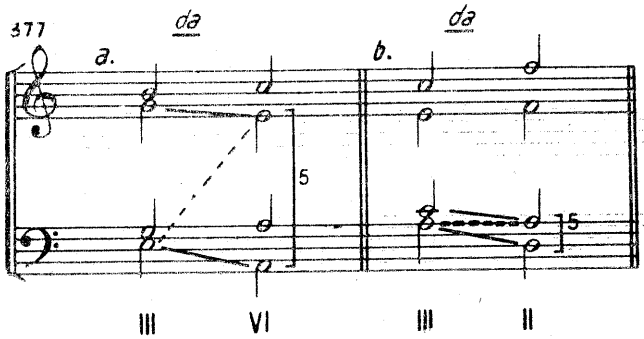
Atunci cînd am vorbit de cvinte și octave directe, nu le-am urmărit decît pe cele realizate de vocile externe, pentru că lucram numai cu treptele principale, unde regulile sînt mai îngăduitoare. În consecință, cele

produse cu o voce internă nu ne interesau. Pe treptele secundare însă, regimul cvintelor și al octavelor directe este mai sever, el urmărind aici și pe cele care angajează o voce internă.

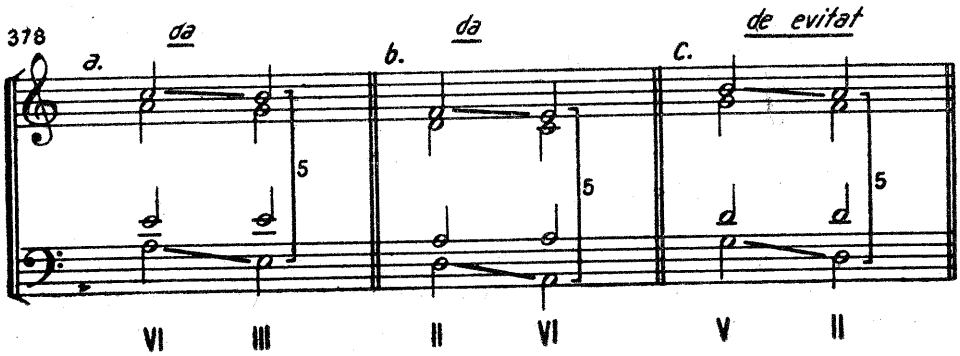
Regula rămîne aceeași — *cvintele, octavele directe sînt admise dacă vocea de sus merge treptat :*



Ele vor fi admise și prin salt, dacă cele două acorduri au *notă comună :*



Cînd cvintele și octavele directe angajează *vocile externe* sînt tratate sever, impunînd sopranului să meargă *prin semiton :*



Acordul treptei a II-a, în major

Dată fiind frecventa sa utilizare, acordul treptei a II-a se dovedește a fi cel mai important dintre acordurile secundare.

După cum am arătat, *el suplinește funcția de subdominantă.*

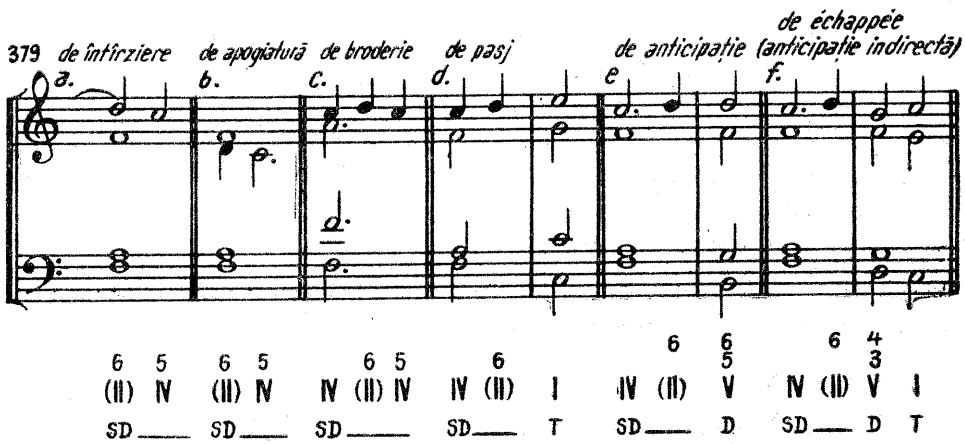
Acordul treptei a II-a poate fi utilizat ca :

— *armonie accidentală, provenind din subdominantă ;*

— *armonie de-sine-stătătoare.*

1. Armonie accidentală, provenind din subdominantă

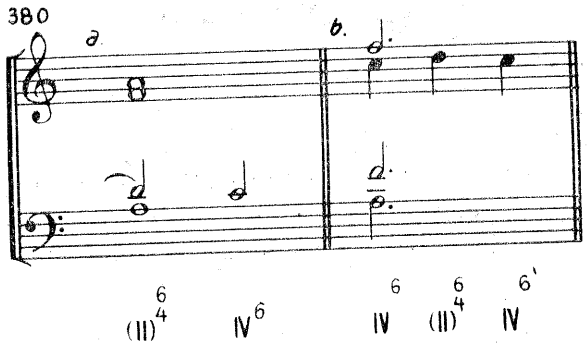
Sub această formă, acordul treptei a II-a demonstrează o vădită contopire cu armonia subdominantei, din care se desprinde printr-o notă vecină, melodică (întîrziere, apogiatură, broderie, pasaj, anticipație etc.) :



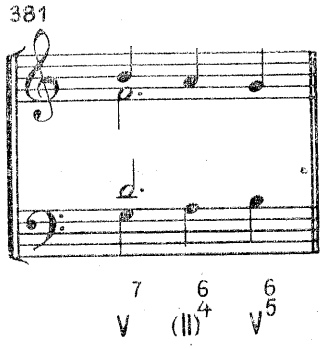
În toate aceste cazuri, am obținut acordurile treptei a II-a în răsturnarea întîi, prin înlocuirea cvintei cu nota vecină superioară.

Dacă acordul subdominantei este în răsturnarea întîi, acordul treptei a II-a, obținut prin aceleași procedee, va fi în răsturnarea a doua.

Sub această formă, este foarte rar utilizat :



O utilizare mai reușită a răsturnării a doua se obține prin încadrarea sa între două acorduri de septimă de dominantă, ca acord de dublu pasaj :



În acest caz, el se consideră o prelungire a armoniei de dominantă.

2. Acordul treptei a II-a — armonie de-sine-stătătoare

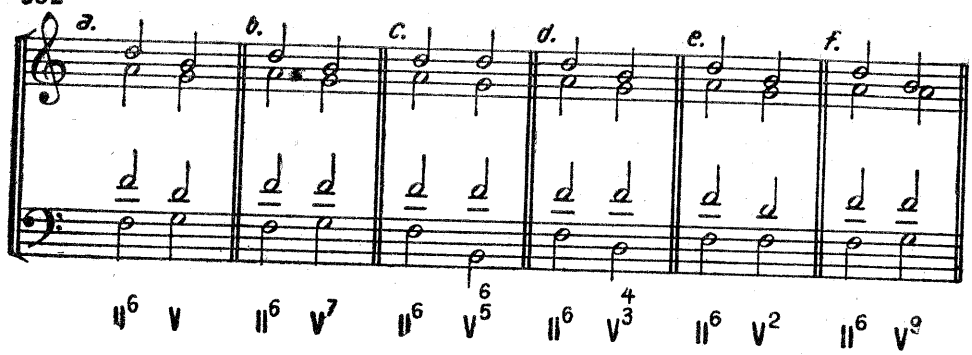
Aceasta este forma cea mai interesantă și cea mai utilizată a acordului, cînd fundamentala sa este o notă reală și nu o notă melodică, înlocuitoare temporară în acordul subdominantei.

În acompanierea muzicii populare el ocupă un rol vital, căci, deseori, subdominanta clasică ar apărea forțată sau artificială.

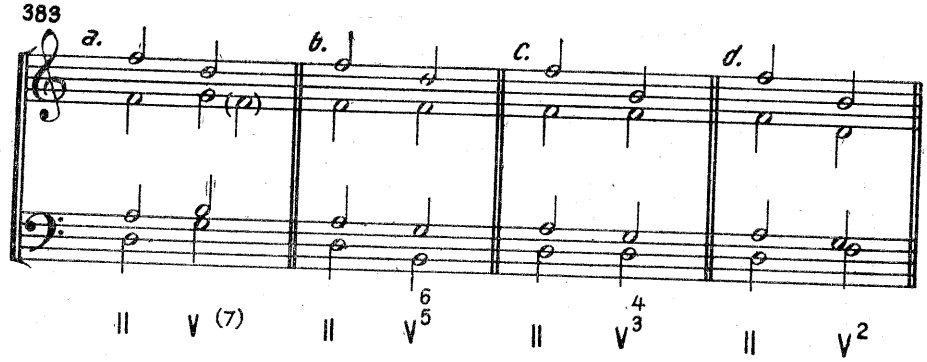
Înlănțuiri cu acordul dominantei

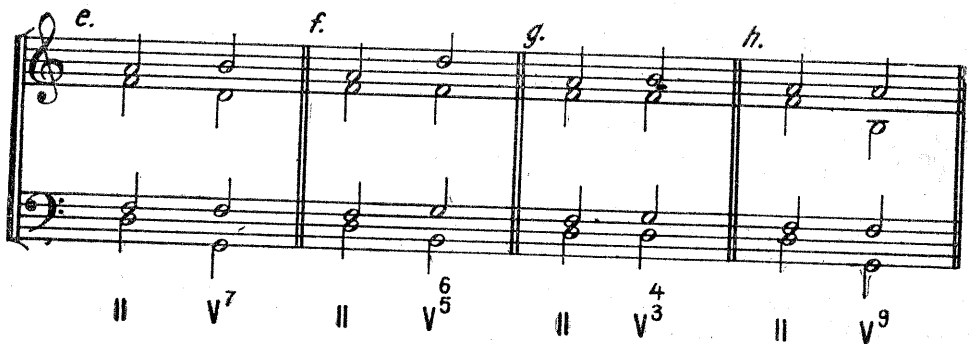
Avînd o notă comună cu acordul dominantei și fiind plasat la o cvintă superioară (contradominantă), acordul treptei a II-a este deseori preferat acordului de pe treapta a IV-a, cînd urmează dominanta (în loc de IV—V, II—V). În felul acesta, relația subdominantă-dominantă devine mai curgătoare și mai puțin rigidă :

382

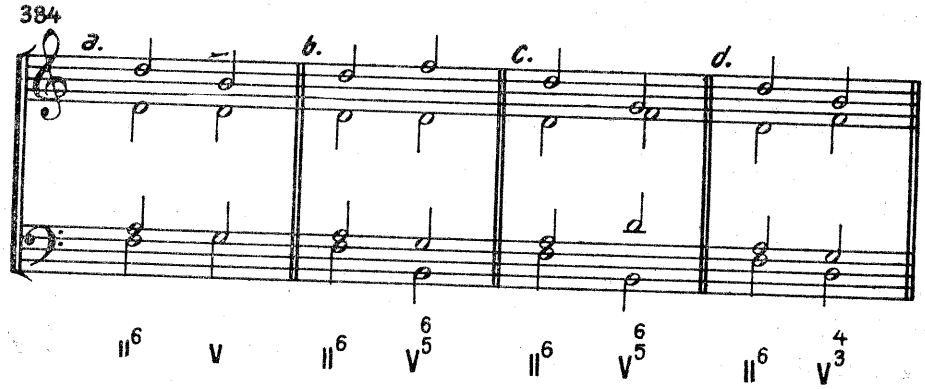

a. b. c. d. e. f.
II6 V II6 V7 II6 V6/5 II6 V4/3 II6 V2 II6 V9

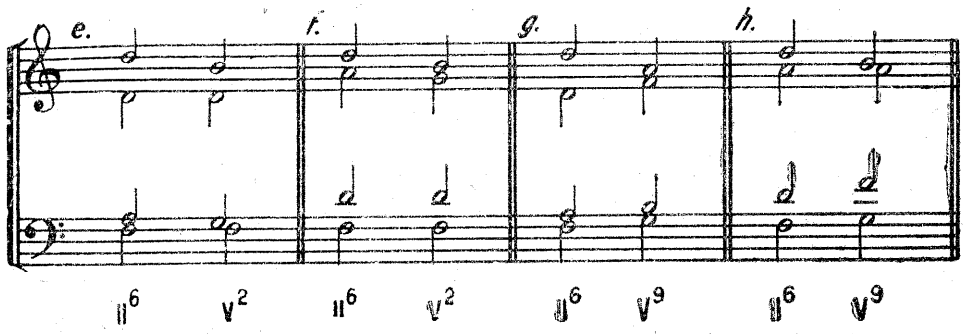
383

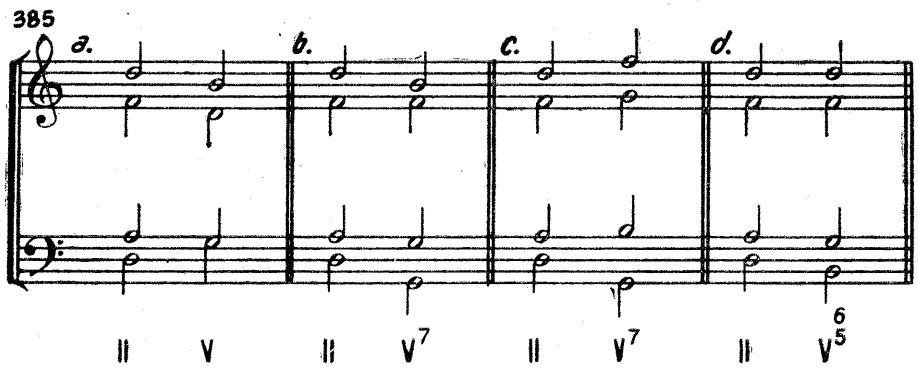

a. b. c. d.
II V (7) II V6/5 II V4/3 II V2

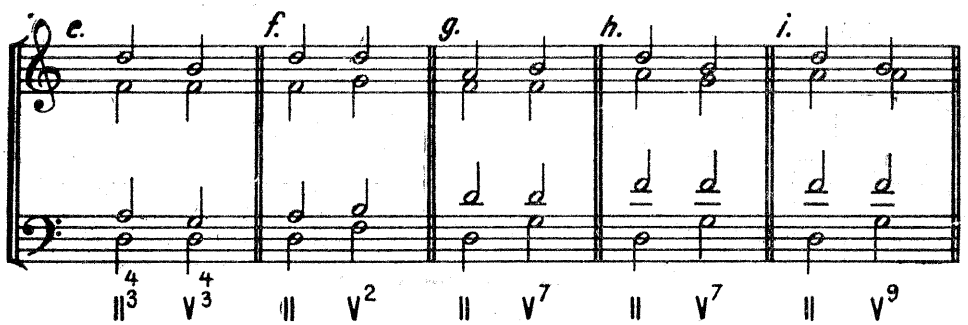

e. f. g. h.
II V7 II V6/5 II V4/3 II V9

384


a. b. c. d.
II6 V II6 V6/5 II6 V6/5 II6 V4/3



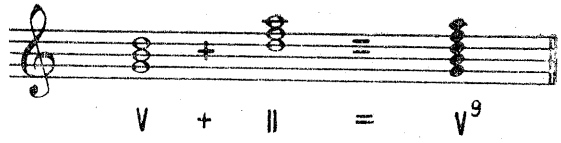




În situația de suplinitor al subdominantei, acordul treptei a II-a va prelua rolul și interdicțiile respective. În consecință, se va evita relația V—II, așa cum se evită și relația V—IV.

Se va admite, din aceleași motive, înlănțuirea V—II—V, funcția de dominantă prelungindu-se de-a lungul celor trei acorduri mai lesne decît în relația V—IV—V, dat fiind faptul că acordul treptei a II-a este mai legat, fiind conținut, dealtfel, și în acordul nonei de dominantă :

386



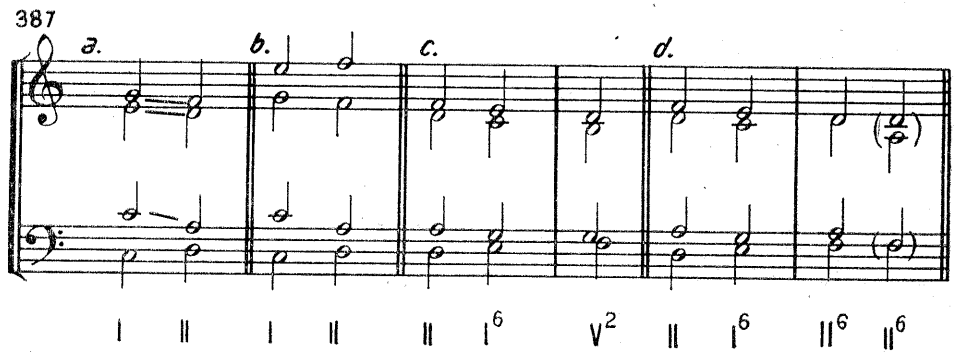
Înlănțuiri cu acordul tonicii :

În înlănțuirile acordurilor II—I sau I—II, în stare directă, există pericolul cvintelor și octavelor paralele, provenit din mersurile treptate ale vocilor. Pentru evitarea lui, există două soluții :

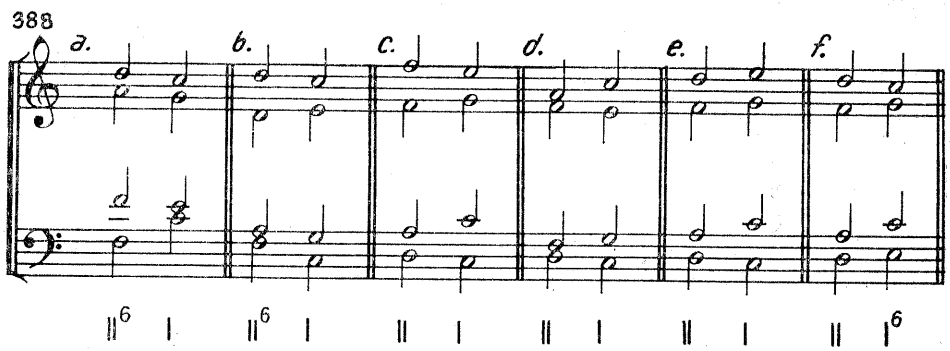
— *mersul contrar* al tuturor vocilor, față de bas (ca în înlănțuirea IV—V) ;

— *dublarea terței* în acordul treptei a II-a sau chiar în acordul treptei I.

387

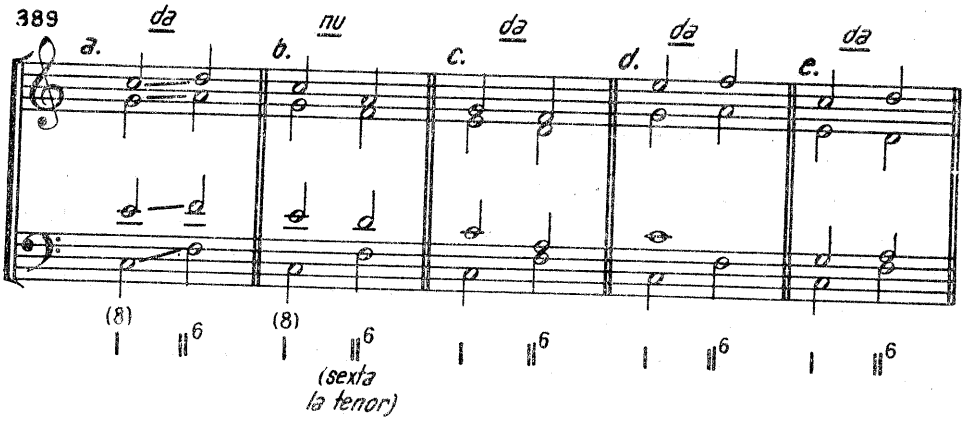


388

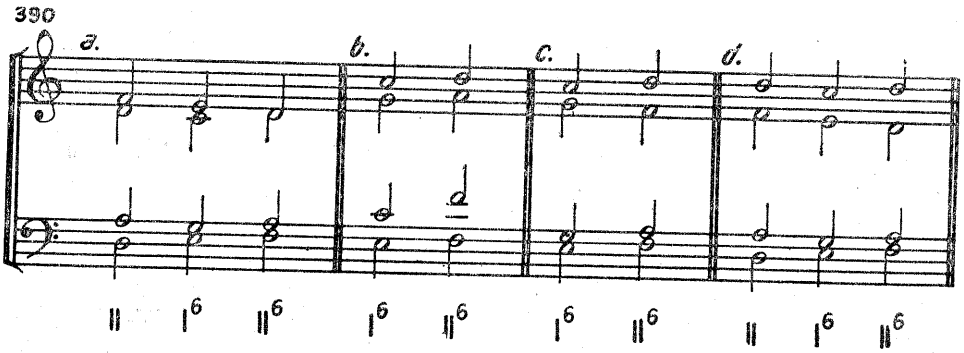


De cele mai multe ori, acordul tonicii se înlănțuie cu acordul treptei a II-a, în răsturnarea întîi. Această înlănțuire recomandă o excepție, prin

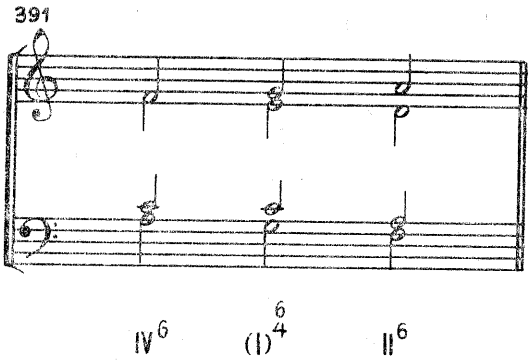
mersul direct al tuturor vocilor, cînd se pornește din poziția melodică a octavei :



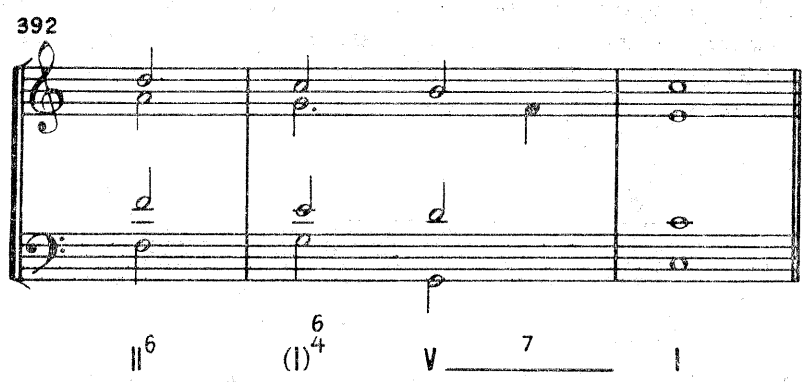
Dacă ambele acorduri sînt în răsturnarea întîi (I^6—II^6), posibilitățile de înlănțuire se înmulțesc, datorită faptului că, în această situație, se poate dubla terța și în acordul treptei I, mai ales dacă e adusă prin mers treptat și contrar :



Acordul treptei a II-a poate fi înlănțuit și cu răsturnarea a doua ($^6_4$) a acordului de treapta I, în relația IV, I, II :



Mai cu seamă în cadențele finale, în relația II—I—V :



Înlănțuiri cu acordul subdominantei

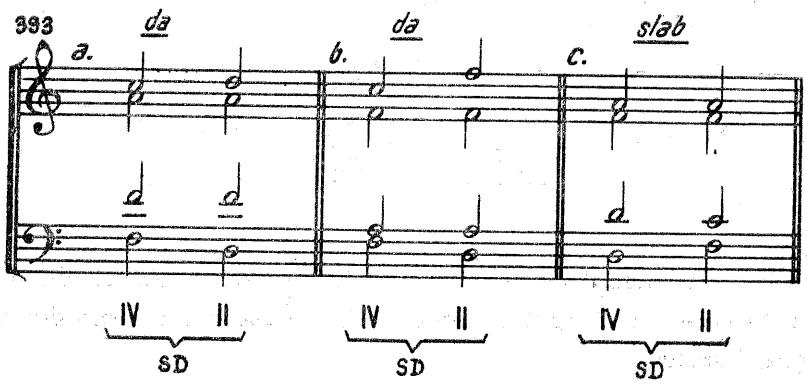
Legarea acordului treptei a II-a cu acordul treptei a IV-a (II—IV sau IV—II) înseamnă, în fond, prelungirea aceleiași funcțiuni de subdominantă. Ea se realizează sub două aspecte :

— *pe bas ținut* (II^6—IV), așa cum s-a arătat anterior, ca armonie accidentală, provenind din subdominantă ;

— *pe bas schimbat,* cînd ambele acorduri sînt în stare directă.

Cel de-al doilea aspect este cel mai des folosit. În acest caz, se recomandă ca *acordul principal să preceadă acordul secundar, înlocuitor.* Cu alte cuvinte, se va înlănțui IV—II și se va evita II—IV.

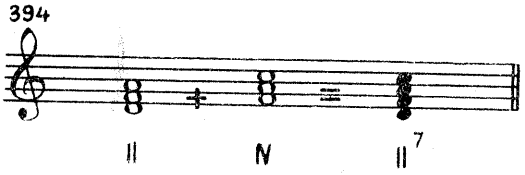
Prima relație aduce o creștere a desfășurării armonice, cea de-a doua o slăbire, o scădere a desfășurării armonice :



Acordul de septimă pe treapta a II-a

Acordul de septimă de pe treapta a II-a este alcătuit din *acordul perfect minor*, prezentat anterior, căruia i se adaugă *o septimă mică*. El reprezintă și mai vădit funcția subdominantei, pentru că, în alcătuirea sa, acordul treptei a IV-a este cuprins în întregime :

394

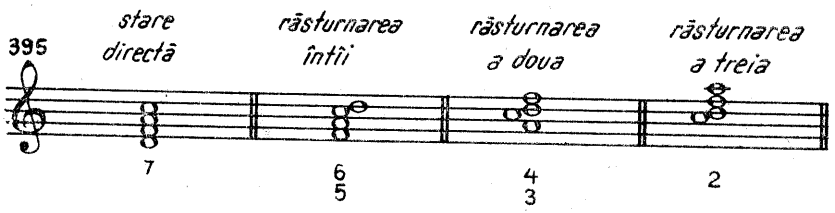


Septima intră în regimul cunoscut al disonanțelor, cu cele trei momente : *pregătire, disonanță, rezolvare*. Ca și septima de dominantă, fiind o septimă mică, ea nu mai necesită pregătirea.

Răsturnările și cifrajul

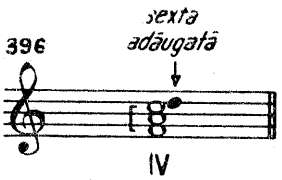
În cazul de față, se menține cifrajul folosit în septima de dominantă.

395



Dintre diferitele aspecte de mai sus, se cuvine o menționare specială pentru răsturnarea întîi a acestui acord, considerînd firesc drept un *acord de subdominantă*, căruia i s-a adăugat o *sextă* :

396

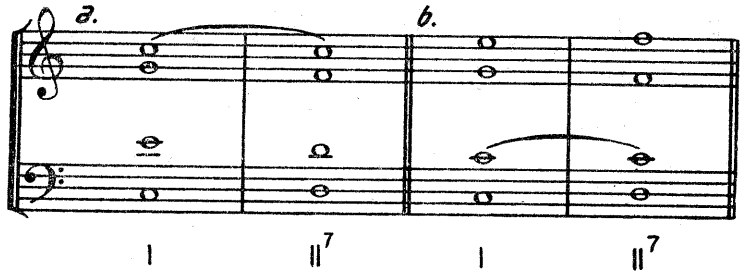


De aici și termenul de *sextă adăugată* (la sixte ajoutée), din interpretarea pe care i-a acordat-o Rameau, fapt pentru care este denumită și *sexta lui Rameau*.

Suprimări și dublări de sunete

În general, acordul de septimă va fi realizat cu toate elementele sale. În cazurile în care sîntem obligați să renunțăm la unul din ele, singurul element care poate lipsi este *cvinta*, cu condiția ca acordul să fie *în stare directă*. În acest caz, se va dubla *fundamentala* sau *terța* :

397



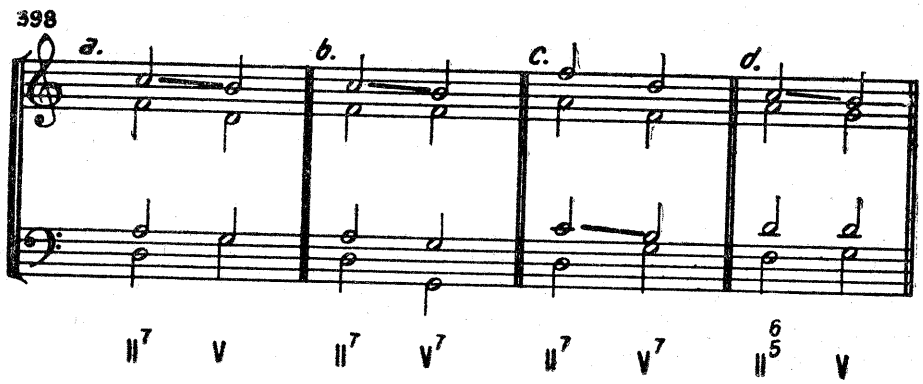
(După cum se observă, această omisiune se practică mai cu seamă în înlănțuirea cu acordul treptei I, pentru evitarea cvintelor paralele).

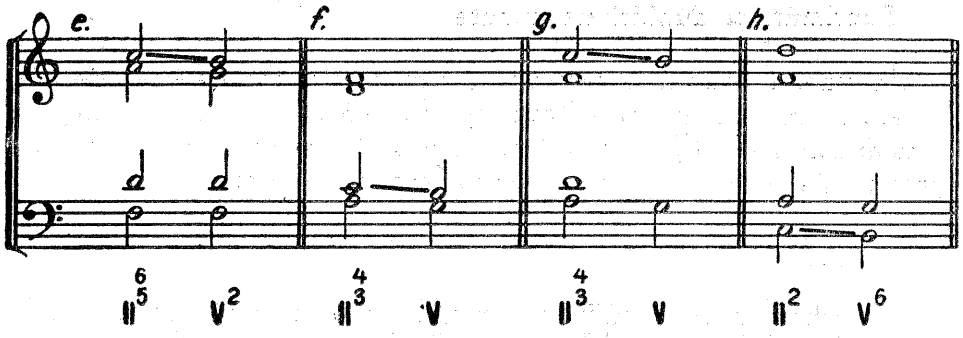
Rezolvarea septimei

Fiind vorba de o septimă mică, rezolvarea ei se va realiza după aceleași reguli, prezentate la septima de dominantă.

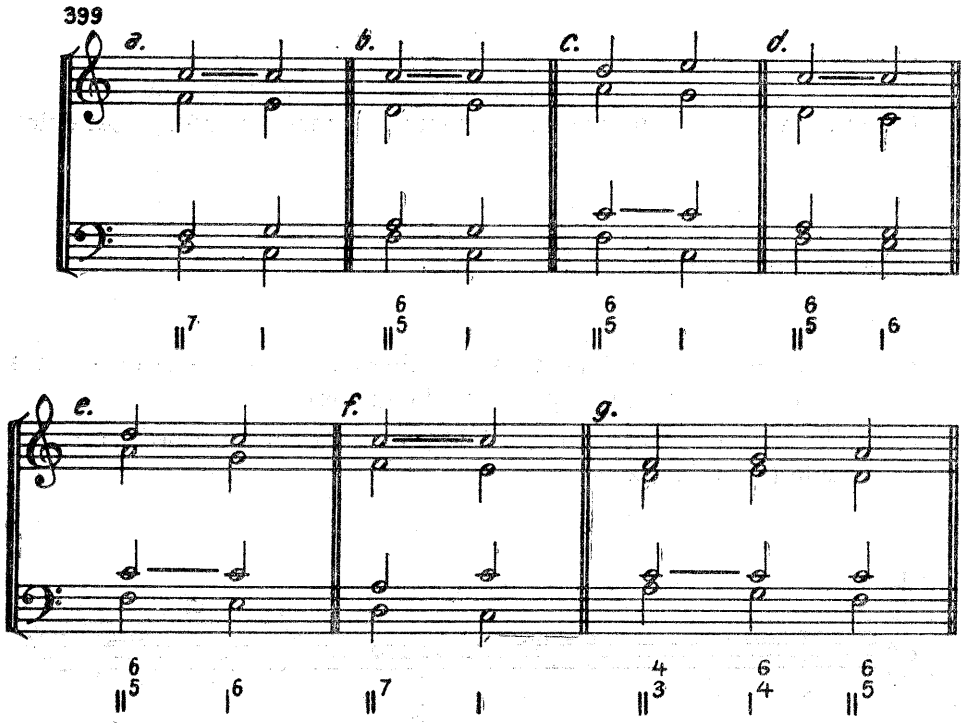
1. *Prin mers treptat coborîtor,* înlănțuindu-se cu un acord care conține sensibila (nota de rezolvare) :

398





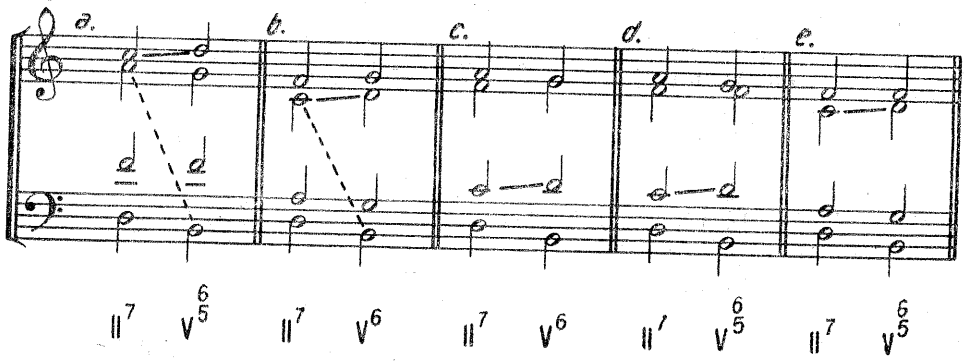
2. *Prin menținerea septimei,* ca notă reală în acordul următor :



Pentru a realiza o înlănțuire corectă (II^7—I, cînd ambele acorduri sînt în stare directă, se impune ca unul din acorduri să fie incomplet (ex. 399 — *a* și *f*). Cu acordul treptei a II-a în răsturnarea întîi $\binom{6}{5}$ aceste inconveniente dispar.

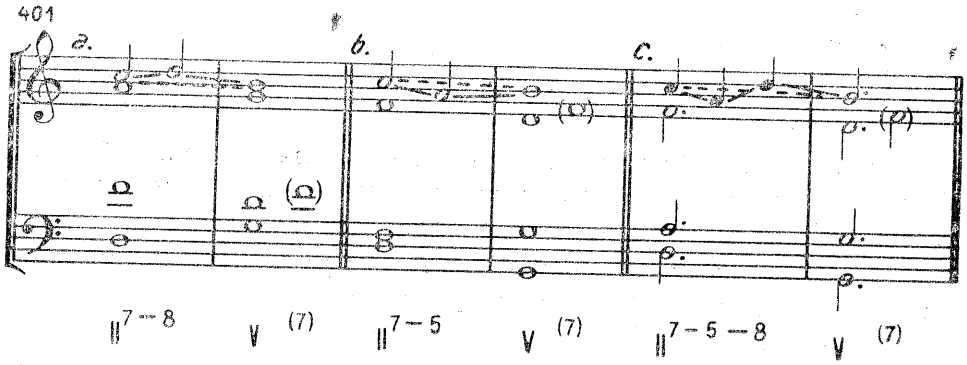
3. *Prin mersul treptat ascendent al* septimei, cînd basul cîntă nota de rezolvare :

400



4. *Prin rezolvare figurată,* cînd septima trece prin alt element al acordului, după care se aude nota de rezolvare :

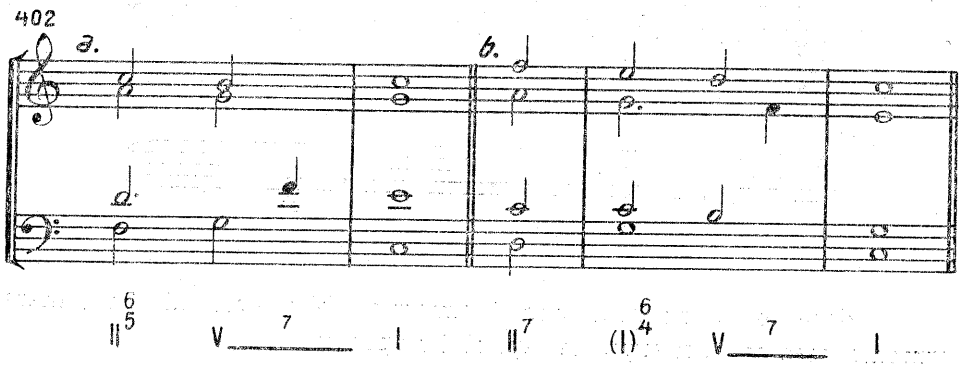
401



Dată fiind atracția septimei de pe treapta a II-a către sensibilă, în rezolvarea ei firească, este motivată preferința acestui acord de a fi urmat de acordul dominantei.

În *cadența finală* (autentică compusă) el este, deseori, preferat acordului de pe treapta a IV-a :

402

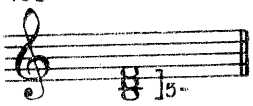


Ca și trisonul treptei a II-a, acordul de septimă de pe această treaptă este cel mai folosit dintre septimele secundare ale tonalității.

Acordul treptei a II-a, în minor

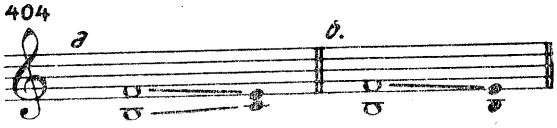
În minor, acordul treptei a II-a este micșorat :

403



În consecință, el este considerat disonat, pentru că intervalul de cvintă micșorată, fiind nestabil, necesită o rezolvare către un punct de sprijin :

404



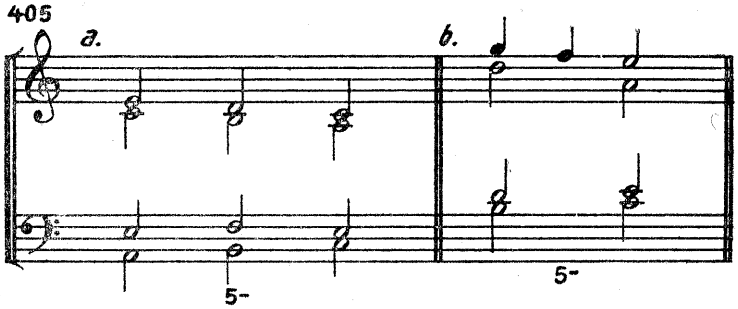
Tendința sa de mișcare, de atractivitate, creează o mai strînsă relație în înlănțuirile cu acordurile de pe treptele I și V, care conțin sunetele rezolvării, decît în înlănțuirile respective din major.

Ca toate acordurile micșorate, trisonul treptei a II-a, în minor, nu va fi folosit în stare directă, ci în răsturnarea întîi.

Starea directă a unui acord micșorat va fi îngăduită :

— dacă este adusă treptat, prin mers contrar sau oblic, pe timpi slabi ;

405

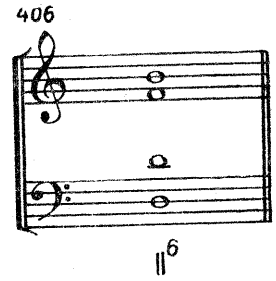


— dacă se obține prin mersul simetric, obligatoriu al unui marș armonic, ceea ce va fi expus la capitolul respectiv.

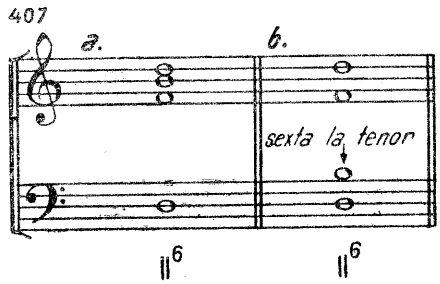
Dublări și suprimări de sunete

Folosit în răsturnarea întîi, acordul treptei a II-a va avea în bas chiar treapta principală, pe care o reprezintă *(subdominanta)*, totodată, singurul element care va fi dublat.

Cea mai bună etajare a acordului se realizează dublînd basul cu tenorul, sexta (fundamentala) fiind repartizată la sopran :



Alături de această recomandare, mai există și alte posibilități de etajare a acordului, basul putînd fi dublat și de o altă voce ;



După cum se observă mai sus (ex. *b*), repartizarea sextei (fundamentala) la tenor, într-un *sext-acord* secundar, este admisă aici, fiind vorba de un acord micșorat. După cum s-a precizat anterior, din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale.

1. Acordul treptei a II-a — armonie accidentală, provenind din subdominantă

Într-o absolută analogie cu situațiile prezentate în major, și în minor notele melodice pot da naștere în cadrul armoniei de subdominantă la crearea unor acorduri de treapta a II-a *accidentale :*

408

a. de întîrziere — b. de apogiatură — c. de broderie

(II)6 IV5 (II)6 IV5 IV (II)6 IV5

d. de pasaj — e. de anticipație — f. de échappée (anticipație indirectă)

IV (II)6 I IV (II)6 V6/5 IV (II)6 V6#/4 3 I

Dacă aceste note melodice acționează în răsturnarea întîi a acordului de subdominantă, vom obține atunci acorduri de treapta a II-a în răsturnarea a doua :

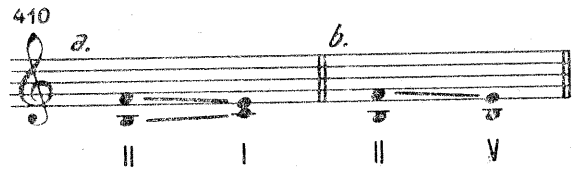
409

a. b. c. etc.

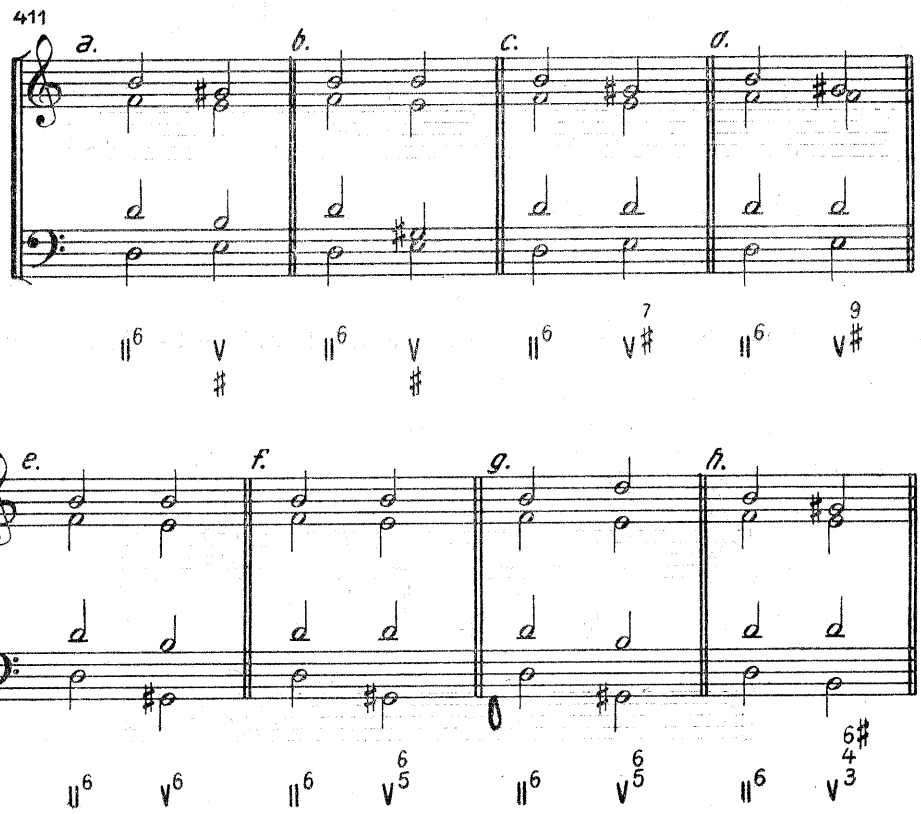
(II)6/4 IV6 IV6 (II)6/4 IV6 IV6 (II)6/4 V7#

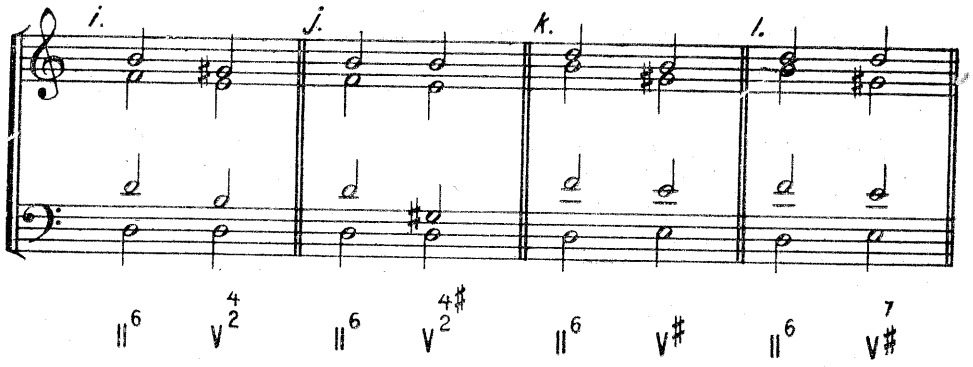
2. Acordul treptei a II-a — armonie de-sine-stătătoare

Cele afirmate la corespondentul său din major rămîn valabile și aici. Neputînd fi folosit în stare directă, trisonul treptei a II-a își pierde întrucîtva rolul de contradominantă, de care vorbeam în major. De asemenea, *cvinta micșorată,* conținută de acord, impune rezolvarea ei prin coborîre la treapta a V-a, conținută de acordurile treptelor I și V, fapt care face legătura mai strînsă cu aceste acorduri decît în major :

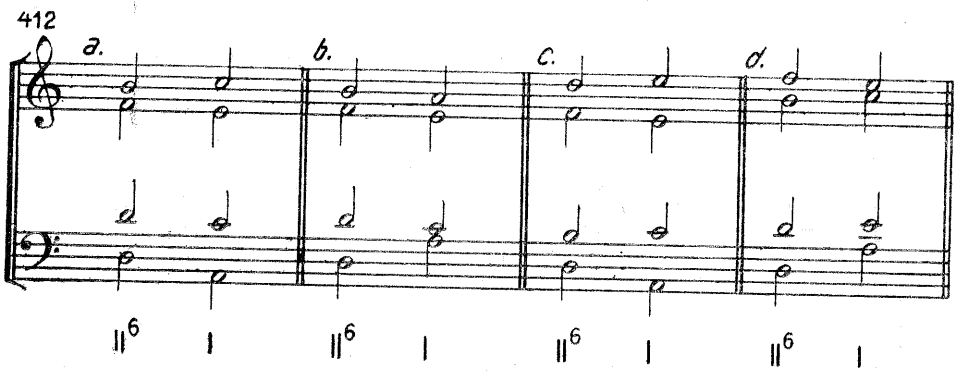


Înlănțuiri cu acordul dominantei :

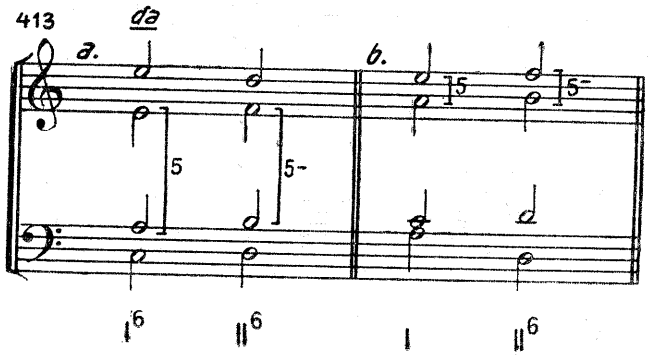




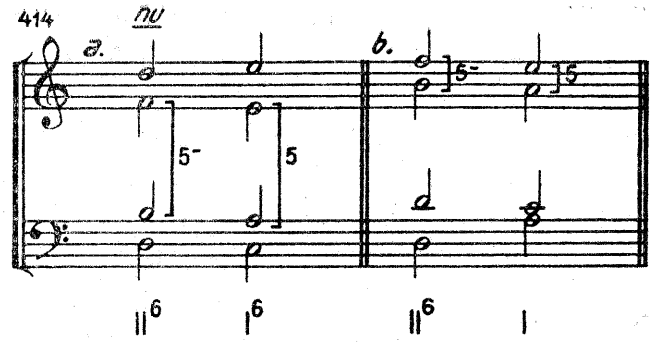
Înlănțuiri cu acordul tonicii :



Situațiile de mai sus vor fi inversate în înlănțuirile I—II^6. În schimb, unele cazuri ca acestea,

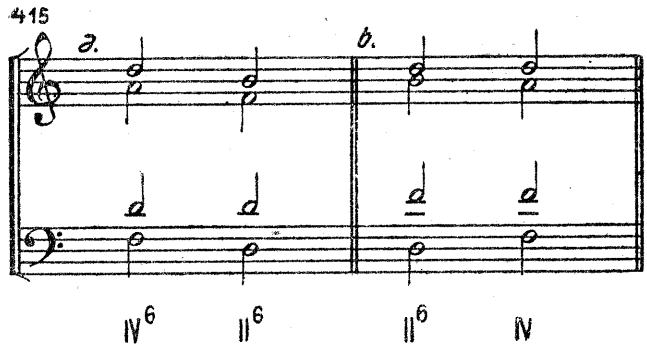


admise astfel, vor fi interzise inversate, fiindcă, atunci, se merge din cvintă micșorată în cvintă perfectă :



Înlănțuiri cu acordul subdominantei

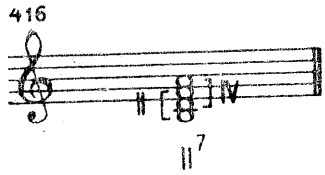
În cazul prelungirii funcției de subdominantă, în minor intervin modificări față de situația similară din major. *În primul rînd,* interdirecția de-a aduce acordul treptei a II-a cu fundamentala în bas, împiedică înlănțuirea celor două acorduri (IV—II) în stări directe, ceea ce face relația mai slabă :



În al doilea rînd, acordul treptei a II-a fiind micșorat, poate fi urmat de acordul treptei a IV-a, care, ca acord perfect minor întărește plenitudinea funcțională și a interesului armonic. În consecință, în minor se va putea practica atît înlănțuirea IV—II cît și II—IV.

Acordul de septimă pe treapta a II-a

Prin prezența septimei, acordul treptei a II-a cîștigă și se împlinește sonor în funcția de subdominantă, pe care o reprezintă :

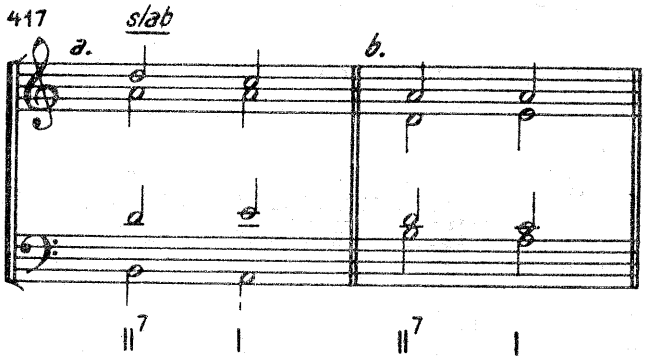


El obține totodată autonomie și libertate de acțiune, pentru că astfel, acordul treptei a II-a va putea fi folosit în stare directă, ca și în toate răsturnările.

Fiind o septimă mică, pregătirea sa nu este obligatorie.

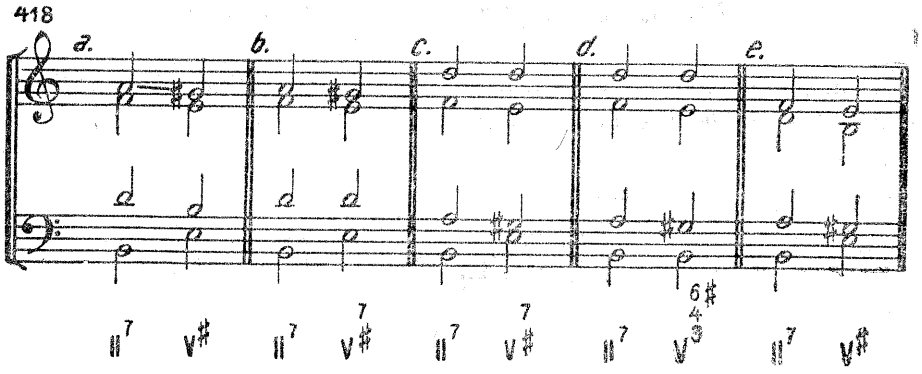
Răsturnările și *cifrajul* acestui acord rămîn cele cunoscute de la septimele anterioare expuse.

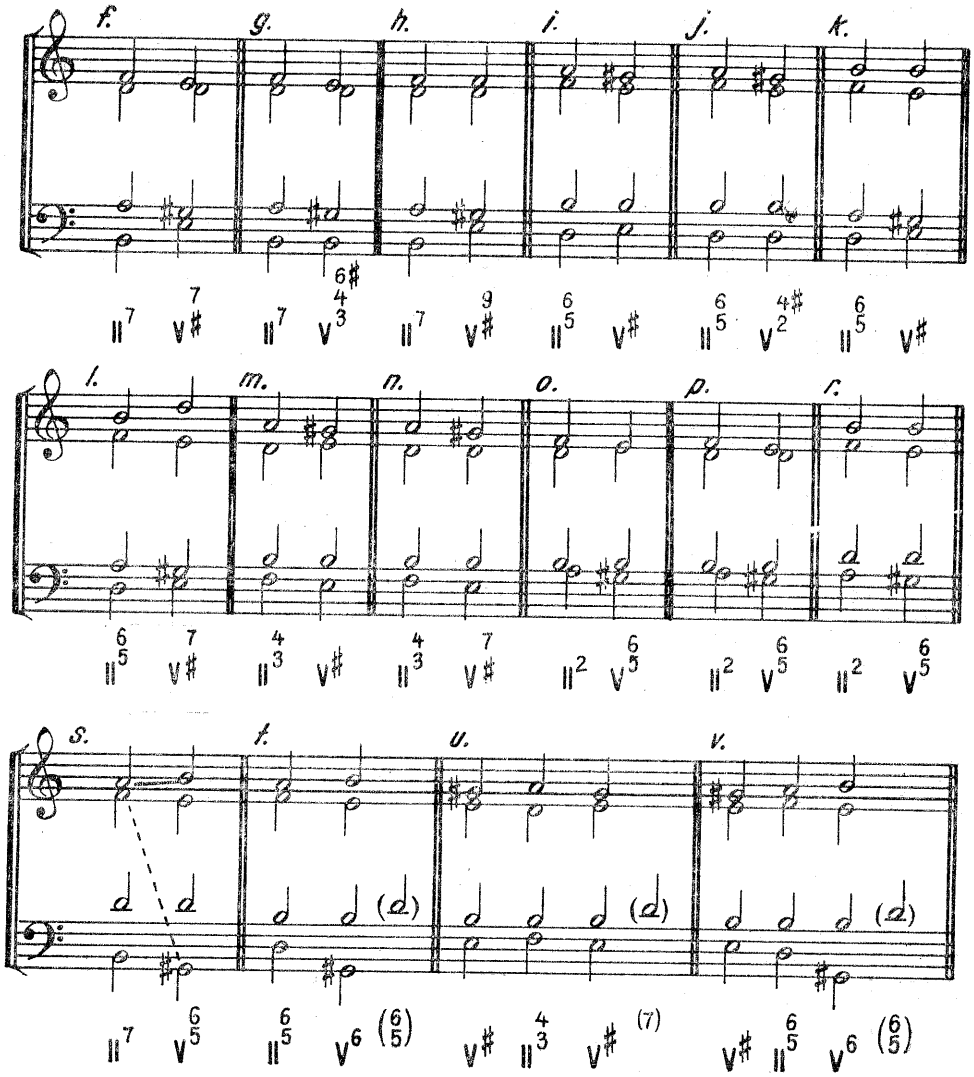
Din acest acord nu poate lipsi nici unul din elementele sale. Foarte rar îl putem întîlni fără *cvintă* (ceea ce îl lipsește de un interval caracteristic) și, în acest caz, se *dublează terța :*



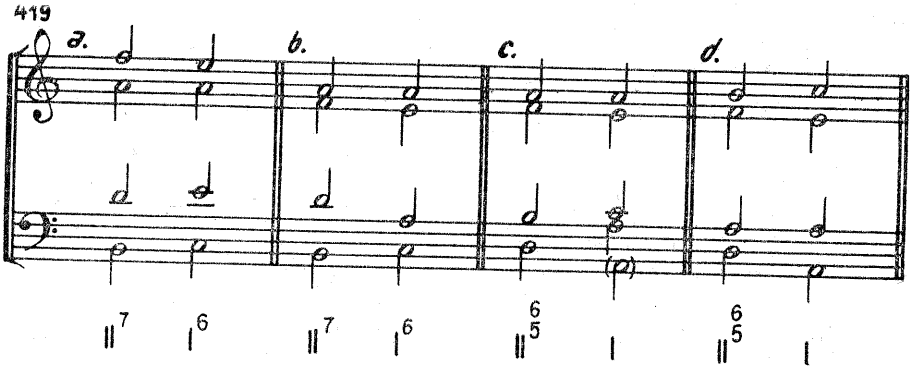
Rezolvările septimei de pe treapta a II-a se supun regulilor prezentate la septimele anterioare.

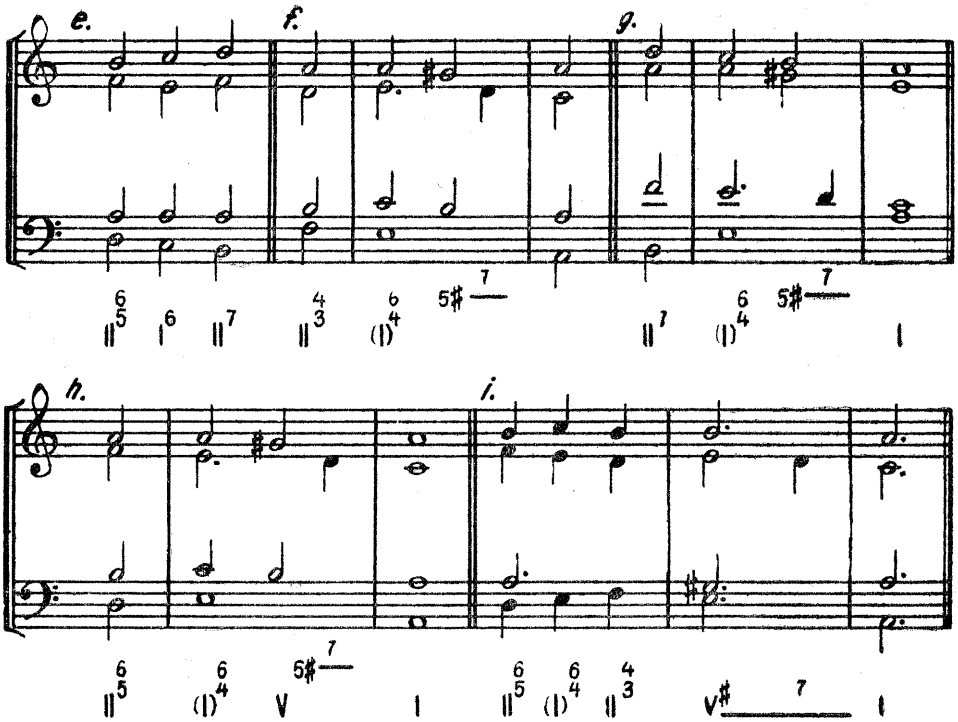
Înlănțuiri cu acordul dominantei :





Înlănțuiri cu acordul tonicii :

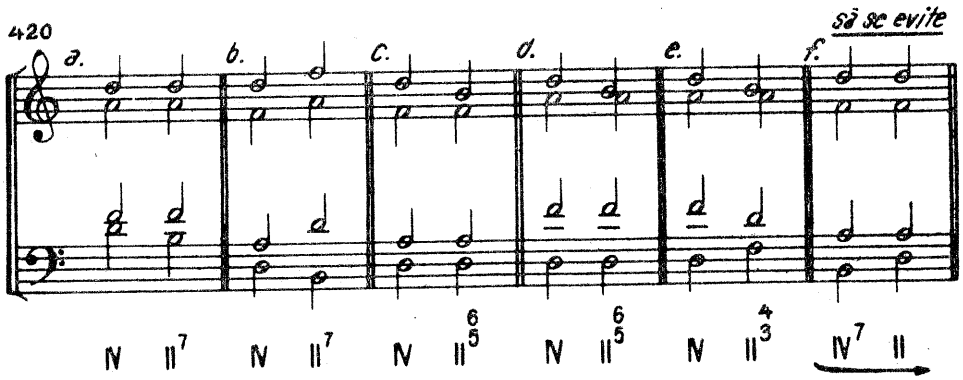




Reamintim aici, în cazul relațiilor II—I, interdicția mersului din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*.

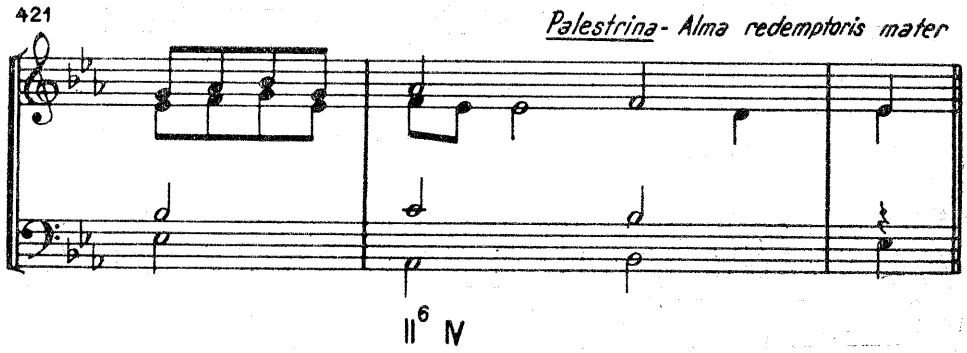
Înlănțuiri cu acordul subdominantei

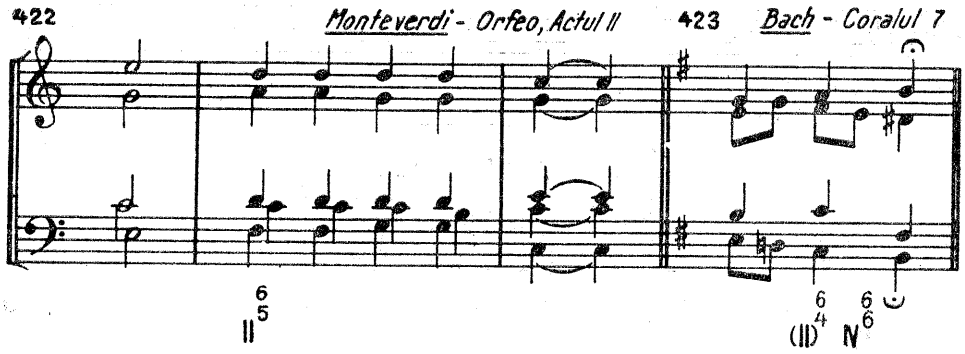
În această relație, acordul de septimă de pe treapta a II-a va urma după acordul treptei a IV-a, amplificîndu-se astfel desfășurarea. Invers, se produce o descreștere a interesului armonic, pe care o vom-evita :

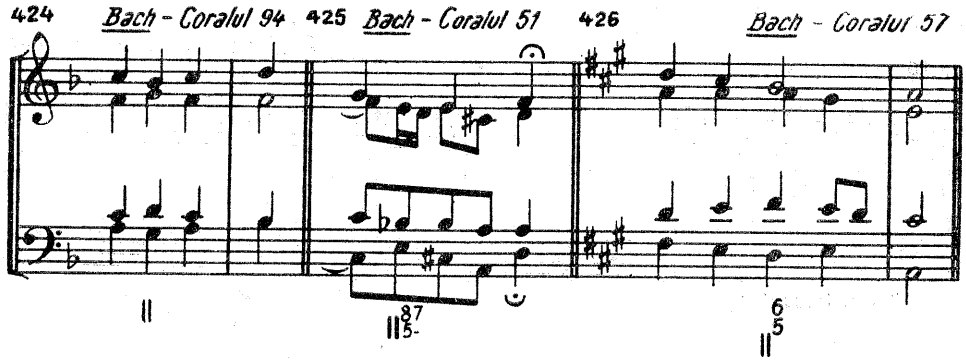


Acordul de septimă de pe treapta a II-a aduce, prin intervalica sa minoră și micșorată, o tentă mai domoală, o sonoritate moale și blajină în coloritul armonic al tonalității, caracteristică utilă, în situațiile adecvate.

Urmează cîteva exemple, în care veți găsi acordul treptei a II-a, în diferite situații.







427

Bach - Johannespassion
Nr. 52 - Coral

428

Mozart - Recviem
Nr. 7 - Lacrymosa

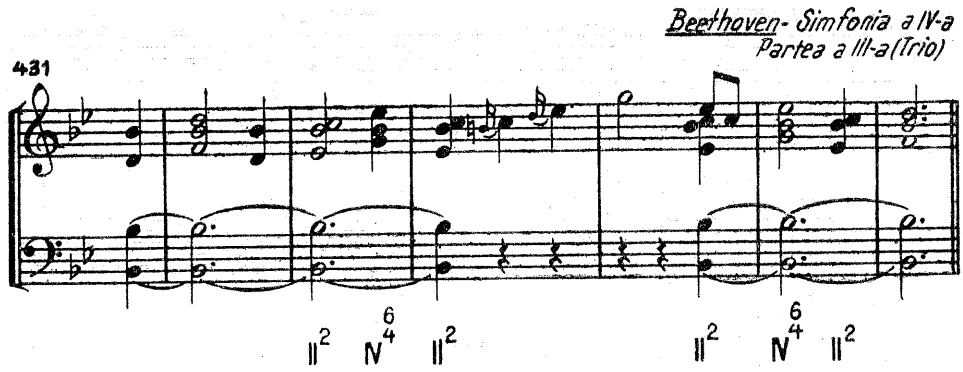
429

Haydn - Anotimpurile - Vara

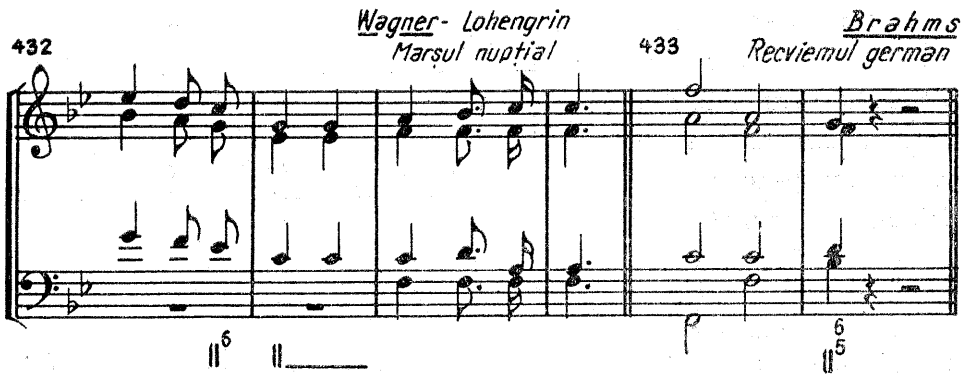
Orchestra

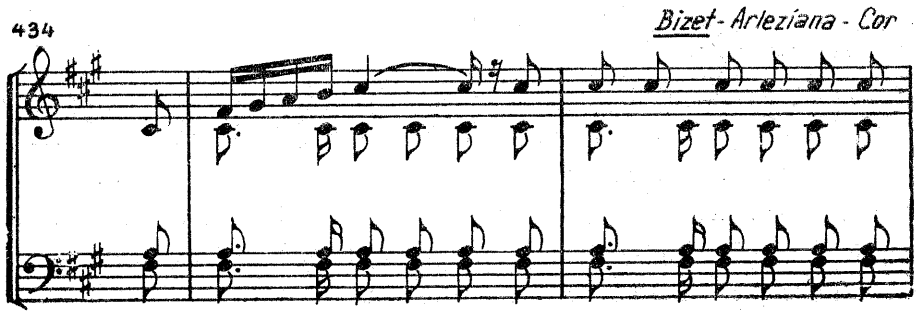
430

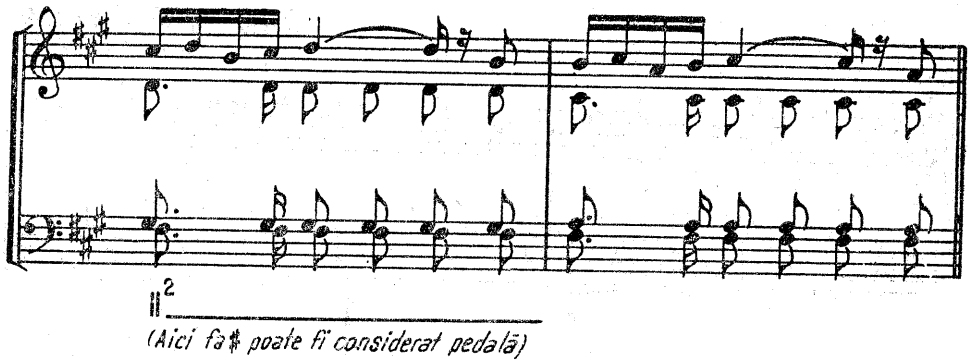
Beethoven - Sonata pentru pian
Op. 14, nr. 2



Avînd în vedere că *si bemol* din grav este o *pedală*, el nu constituie basul real al acordurilor. În această interpretare, cifrajul ar fi : $II\,^{6}_{5}$ IV^{6} $II\,^{6}_{5}$.



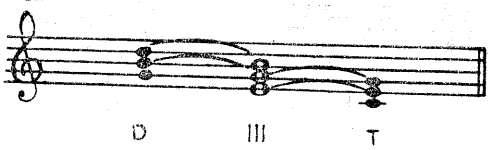




Acordul treptei a III-a, în major

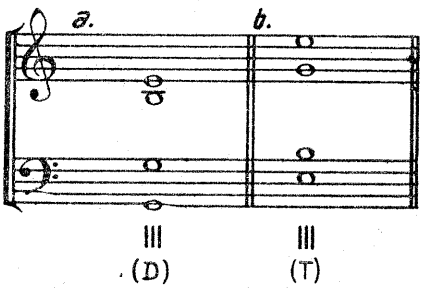
Acordul treptei a III-a se caracterizează — după cum am arătat — prin neutralitatea, prin echivocul său funcțional, reunind, în alcătuirea sa, atît elemente din acordul dominantei cît și din al tonicii, fapt pentru care este denumit și *acord bifuncțional* :

435

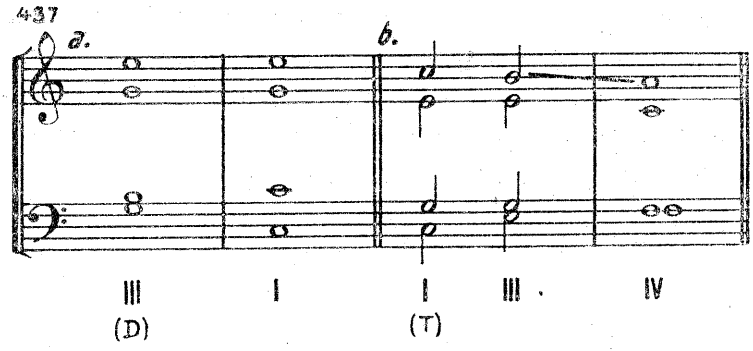


În tonalitatea majoră, acordul treptei a III-a este *perfect minor*. El va suplini funcția de dominantă cu precădere, atunci cînd se află în răsturnarea întîi, cu basul dublat și mai puțin atunci cînd este în stare directă, unde poate să sugereze funcția de tonică, mai cu seamă cînd se dublează fundamentala :

436

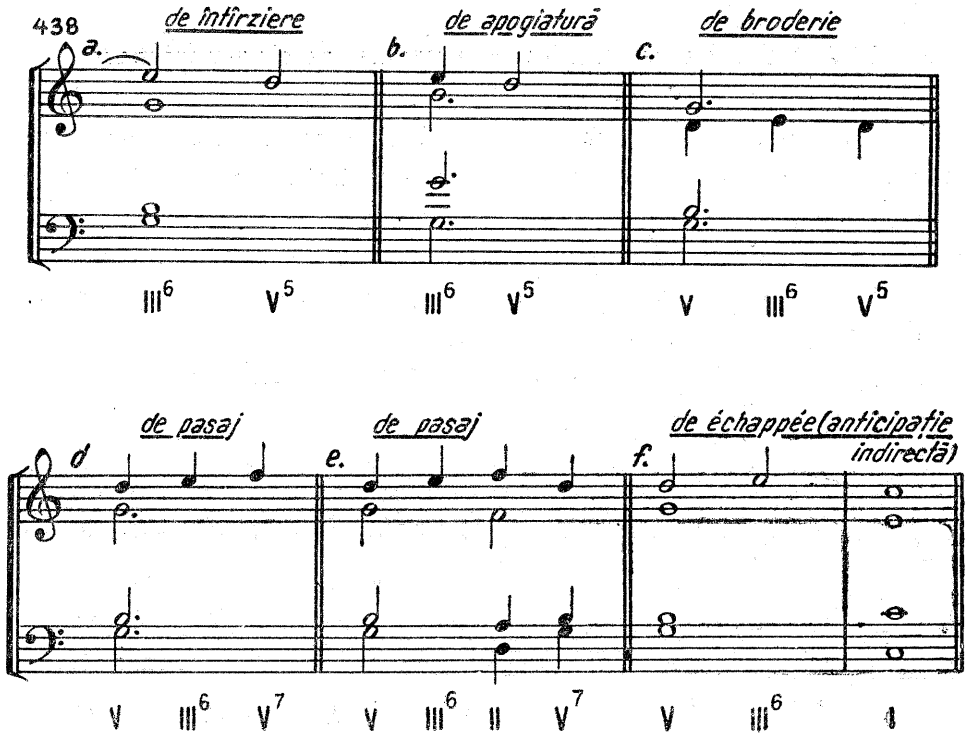


Determinant pentru stabilirea funcției principale pe care o suplinește este relația, înlănțuirea în care este angajat. Urmat de acordul treptei I, sau VI, acordul treptei a III-a va fi interpretat drept *suplinitorul dominantei*. Urmat de acordul treptei a IV-a, el va fi considerat suplinitor de tonică și, în acest caz, cvinta sa își pierde caracterul de sensibilă, putînd coborî la terța subdominantei :

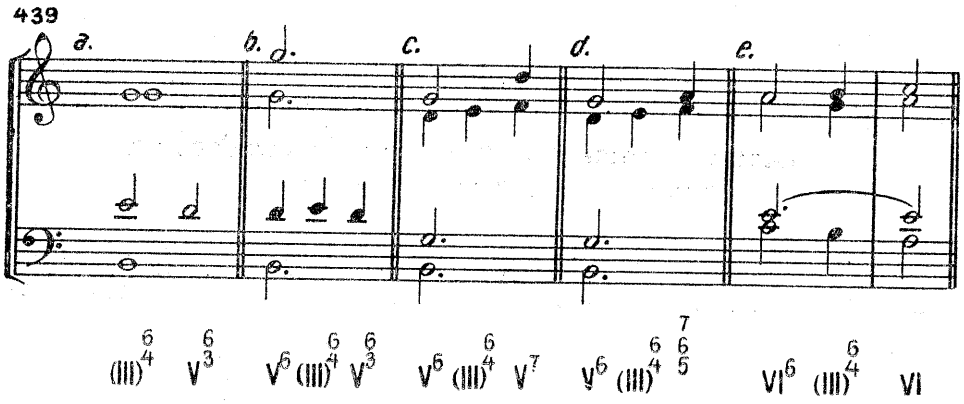


1. Acordul treptei a III-a — armonie accidentală, provenind din acordul dominantei

Ca și acordul treptei a II-a, acordul treptei a III-a poate rezulta dintr-o notă melodică, înlocuitoare temporară a cvintei din acordul dominantei :



Dacă sunetele din ex. 438 acționează într-un acord de dominantă în răsturnarea întîi, obținem atunci acorduri de treapta a III-a, în răsturnarea a doua. Un caz aparte (ex. 439, *e*) ni-l oferă intercalarea prin pasaj cu broderie între două acorduri de treapta a VI-a, cînd se admite, în mod excepțional, dublarea sensibilei, ea nefiind, în acest caz o notă reală :

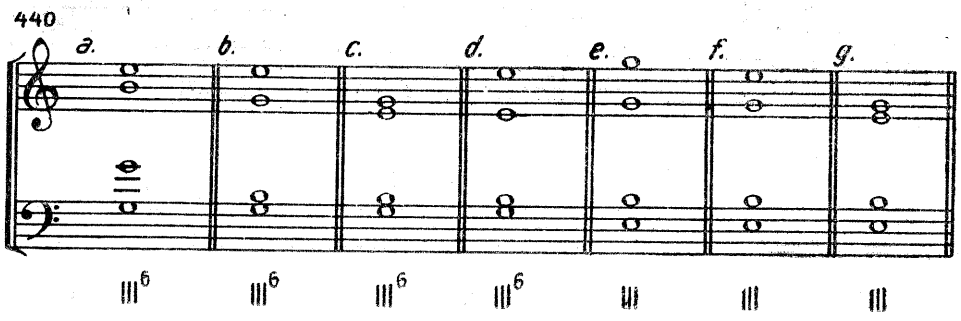


2. Acordul treptei a III-a — armonie de-sine-stătătoare

Ca armonie de-sine-stătătoare, acordul treptei a III-a poate fi folosit atît în stare directă cît și în răsturnarea întîi, dar nu și în răsturnarea a doua.

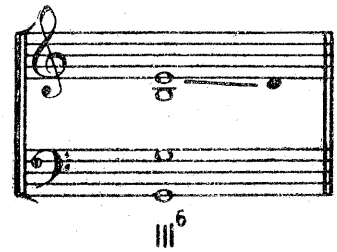
După funcțiunea principală pe care vrem să o subliniem, vom *dubla terța* (pentru dominantă) sau *fundamentala acordului* (pentru tonică).

Din acest acord, nu va lipsi nici unul din elementele sale :



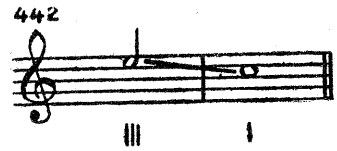
Acordul treptei a III-a, în răsturnarea întîi, cu dublarea basului și cu sexta la sopran este denumit și *dominantă cu sextă*, considerîndu-se că *sexta înlocuiește cvinta acordului de dominantă* :

441

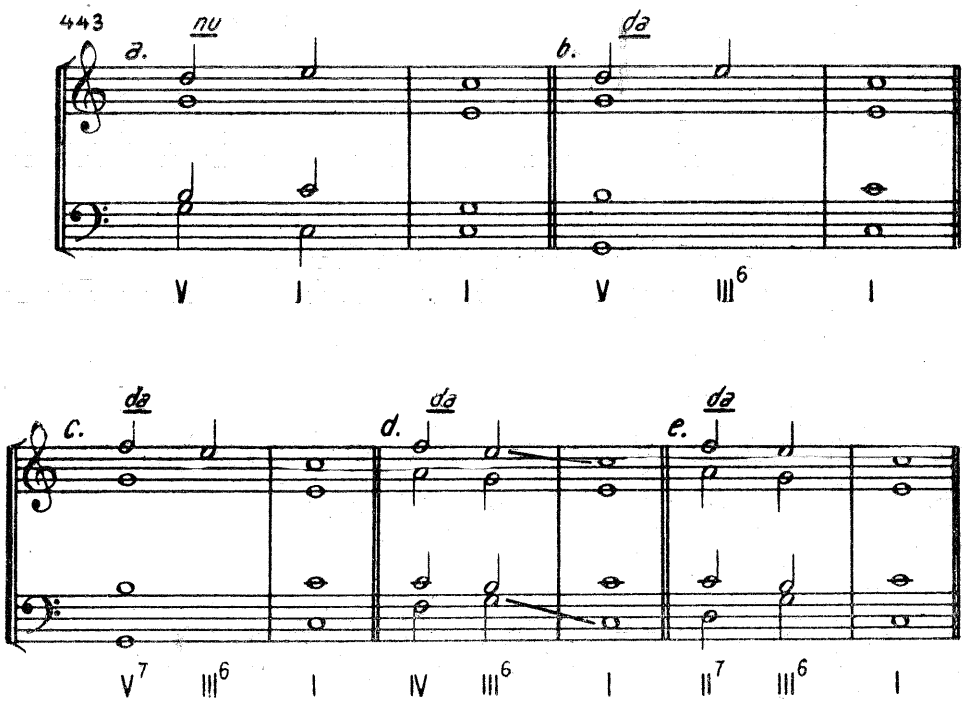


Sub această formă îl vom întîlni, deseori, în încheierile de frază muzicală, atunci cînd melodia se termină printr-un salt de terță coborîtoare la tonică :

442



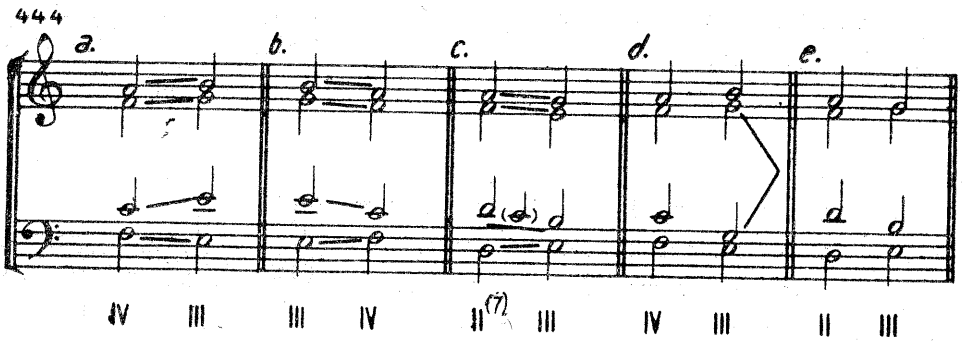
443



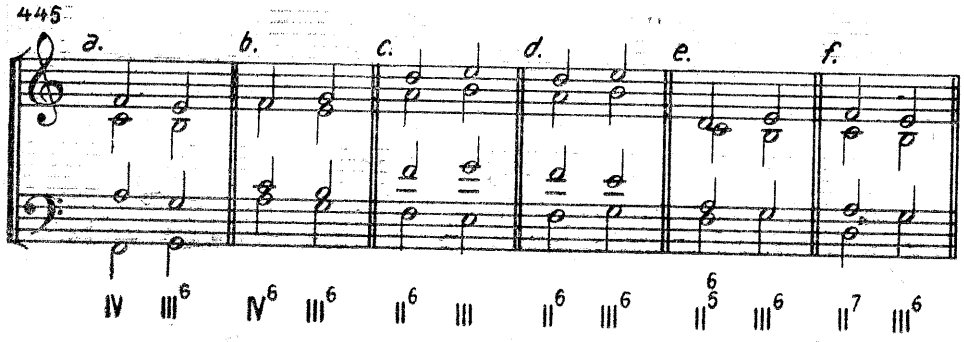
În acest caz, se vor tolera octavele directe, prin salt la ambele voci externe (ex. 443, *d* și *e*) în finaluri.

Acordul treptei a III-a poate urma și preceda oricare alt acord al tonalității.

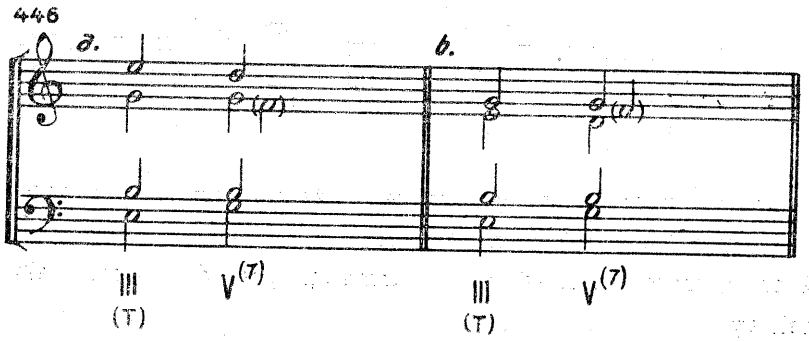
Cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), realizările trebuie să țină seama de recomandările făcute la înlănțuirile treptelor alăturate. În stările directe, se va practica fie mersul contrar, fie dublarea terței într-unul din acorduri :



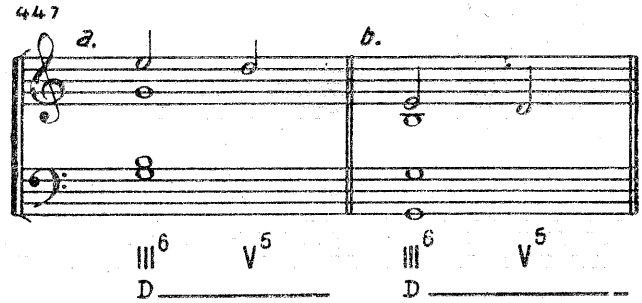
Dacă se folosește răsturnarea întîi, diversitatea de înlănțuiri a acestor acorduri crește :



În înlănțuirile cu acordul dominantei, treapta a III-a poate fi considerată ca reprezentînd funcția de tonică, dacă este în stare directă, mai ales cu *fundamentala dublată la voci externe :*

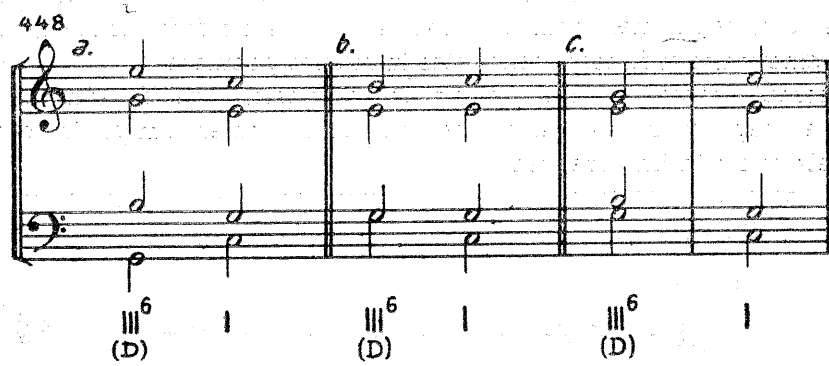


În răsturnarea întîi, mai cu seamă cu basul dublat, acordul treptei a III-a suplinește vădit *funcțiunea de dominantă,* dînd impresia că sexta întîrzie sau apogiază cvinta acordului de dominantă, după cum am mai arătat :



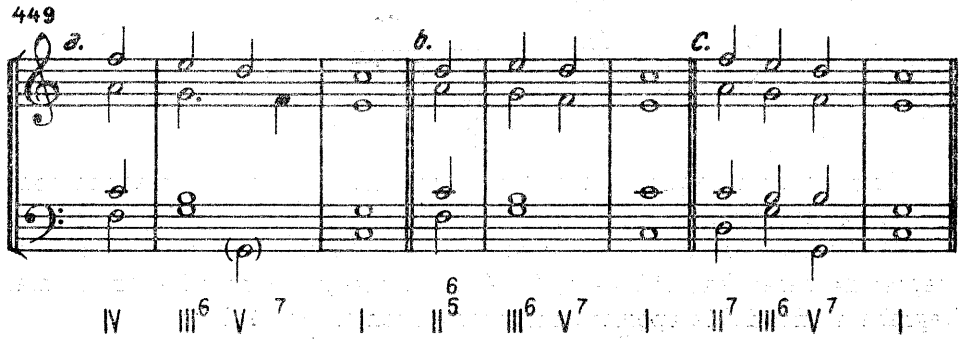
În aceste cazuri, are loc o prelungire de funcțiune.

În înlănțuirile cu tonica, acordul treptei a III-a suplinește, deci, funcția de dominantă, mai cu seamă în răsturnarea întîi, cu dublarea basului :

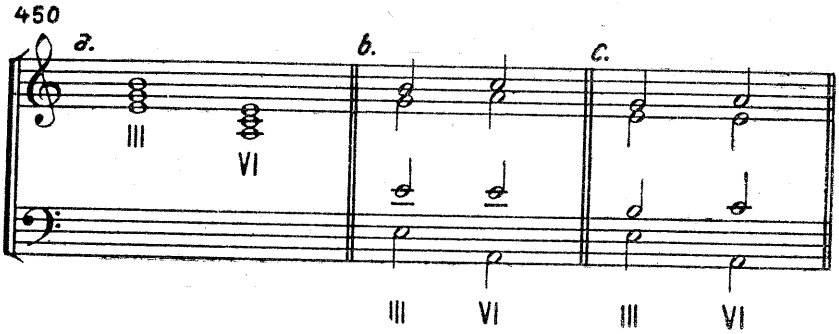


În ex. c de mai sus, octavele contraparalele vor fi admise la încheieri.

Cadențele compuse cîștigă în cantabilitate și varietate, prin introducerea acordului treptei a III-a :



O legătură frecventă se realizează între acordul treptei a III-a și cel al treptei a VI-a (care va fi curînd prezentat), primul comportîndu-se ca o dominantă minoră (falsă dominantă, ca și în relația II—V) :



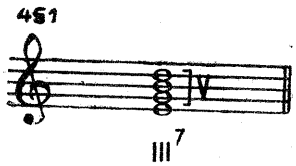
În aceste relații, de pseudo-dominante sau dominante relative, vom prefera ca ambele acorduri să fie în *stări directe*. Abuzul lor slăbește afirmarea tonalității, pledînd pentru instaurarea relativei. Este o relație care își va găsi din plin aplicarea, atunci cînd urmărim realizarea unei tente mai domoale, sau a unei atmosfere arhaice, aducînd o binevenită și firească sonoritate în muzica populară.

Acordul treptei a III-a, folosit de preclasici, va fi adus cu rezervă, aproape ocolit de clasici, pentru ca, în romantism și în școlile naționale să fie întîlnit frecvent.

În *modulația diatonică*, după cum vom constata la capitolul respectiv, el constituie o soluție excelentă.

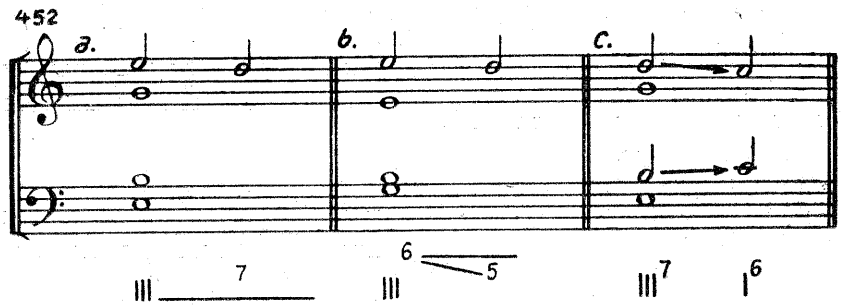
Acordul de septimă al treptei a III-a

Deși prezintă aceeași construcție ca cel de pe treapta a II-a, acordul de septimă de pe treapta a III-a este mult mai puțin utilizat :



Prin apariția septimei, acordul de dominantă este în întregime conținut în alcătuirea sa.

De obicei, septima de pe treapta a III-a va fi adusă printr-un mers treptat de pasaj (ex. 452 — *a*, *b*). Atacată direct, ea ne dă senzația mai degrabă a unei duble apogiaturi în acordul tonicii (ex. 452, *c*) :

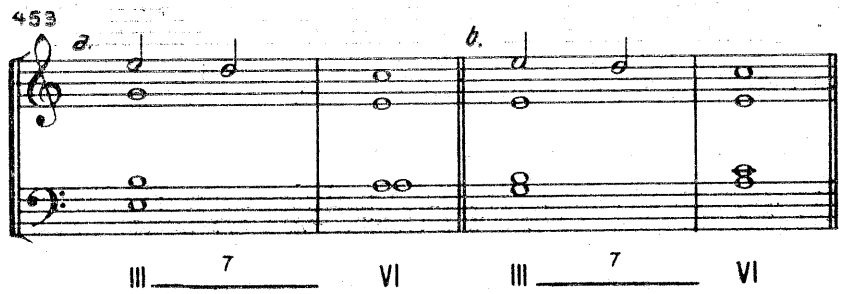


Acordul de septimă de pe treapta a III-a va fi cifrat după aceleași criterii ca și septimile anterioare.

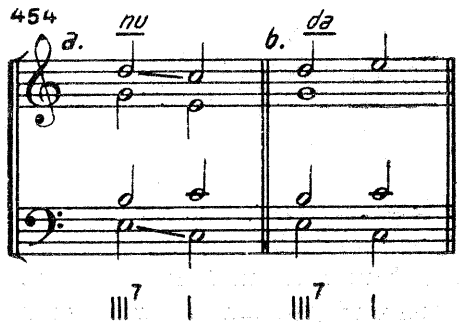
În mod frecvent, va fi realizat fără să i se omită vreunul din elementele sale. Rar, poate lipsi *cvinta* și, în acest caz, se va *dubla terța* sau *fundamentala.*

Rezolvarea urmează regulile cunoscute.

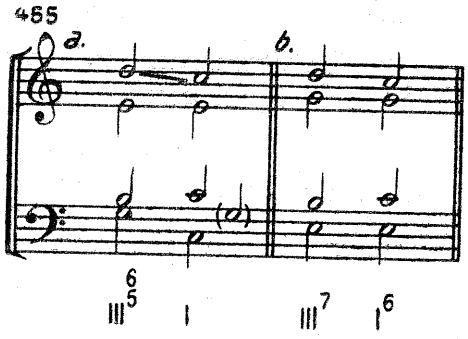
De preferință, septima de pe treapta a III-a se rezolvă în acordul treptei a VI-a :



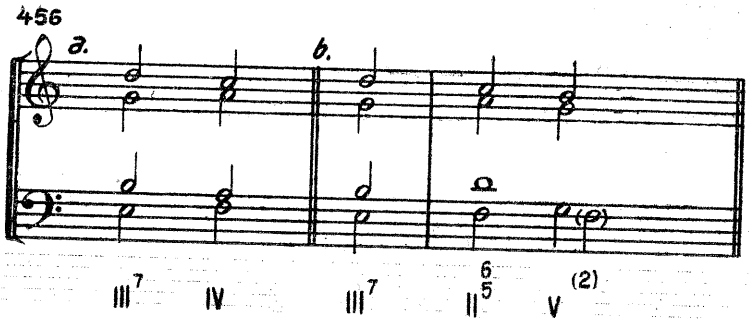
În înlănțuirea cu acordul tonicii, se va evita aducerea ambelor acorduri în stare directă, pentru a nu crea mersul *din septimă* în *octavă directă* (ex. 454, *a*). În acest caz, se recomandă urcarea septimei, pentru că basul îi cîntă nota de rezolvare (ex. 454, *b*) :



Rezolvarea devine normală, dacă unul din acorduri este în răsturnarea întîi :



În înlănțuirea cu acordurile din grupa subdominantei, septima se poate rezolva normal :

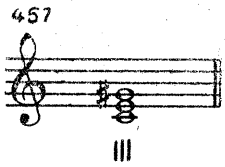


*

* *

Acordul treptei a III-a, în minor

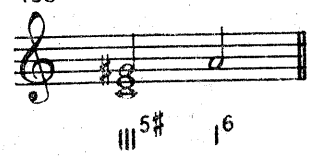
În *minorul armonic*, acordul treptei a III-a, fiind un *acord mărit*, este considerat *disonant* :



Situarea sensibilei față de fundamentală, în această relație disonantă, creează o tensiune, a cărei rezolvare diferă, după starea acordului.

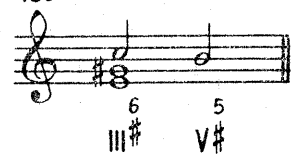
În stare directă, sensibila ne face impresia unei întîrzieri sau apogiaturi a tonicii :

458



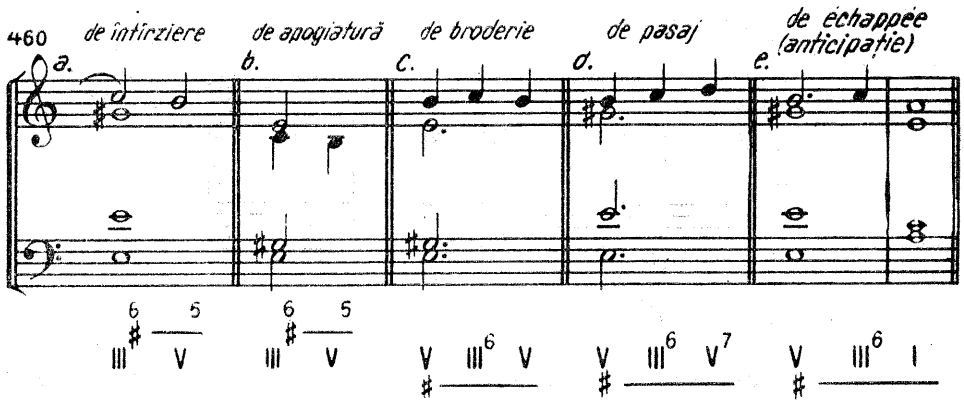
În răsturnarea întîi, avem impresia că fundamentala este elementul nestabil, ca o întîrziere sau o apogiatură a cvintei din acordul dominantei :

459



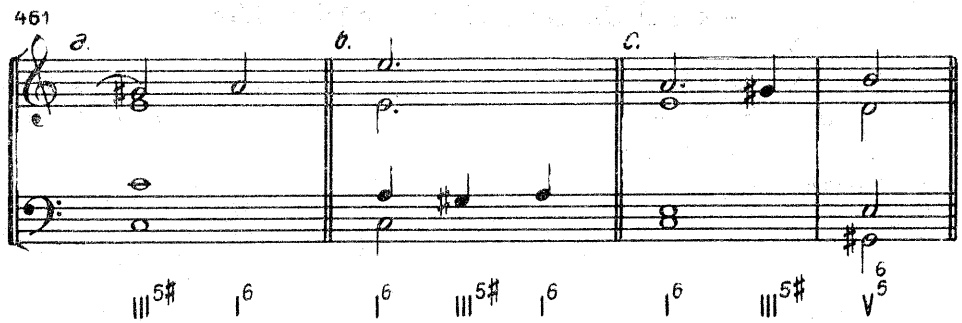
Dealtfel, și acest acord poate constitui o armonie accidentală, provenită din acordul de dominantă

460

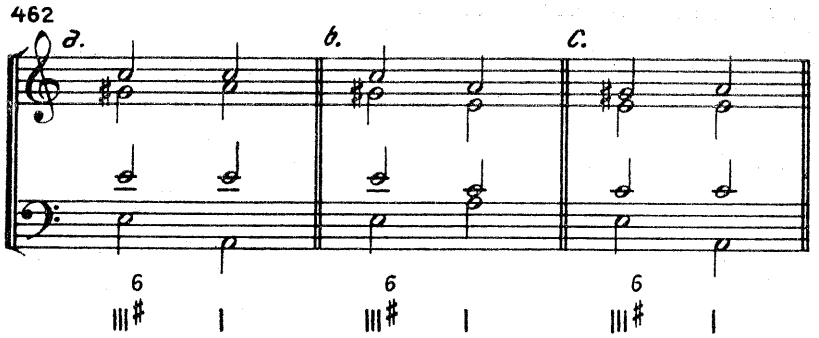


sau din acordul tonicii, în răsturnarea întîi :

461

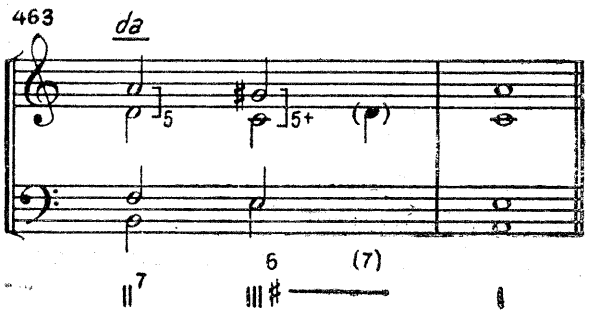


Ca acord izolat, de-sine-stătător, dealtfel rar folosit, se va construi, de preferință, în răsturnarea întîi, cu nota din bas dublată :



Conform regimului propriu acordurilor secundare, din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

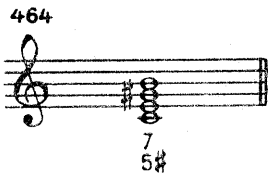
Cvinta mărită nu intră în interdicțiile cvintelor paralele, așa că paralelismul cu o cvintă perfectă va fi admis :



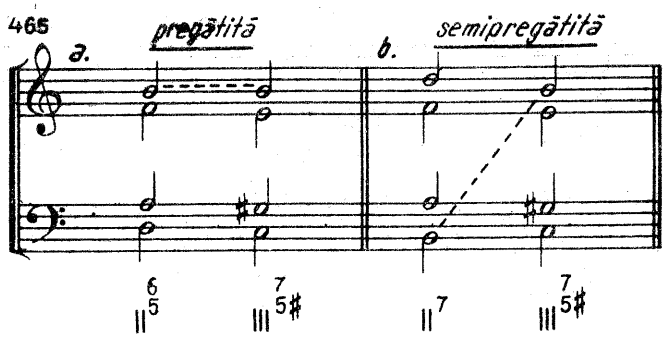
Datorită intervalelor realizate de elementele sale — *terță mare* și *cvintă mărită* — acordul treptei a III-a aduce în minor o notă de expansivitate, care-l face specific și util în anumite situații.

Acordul de septimă al treptei a III-a

Notă de expansiune, proprie trisonului, se amplifică prin apariția septimei în acordul treptei a III-a, pentru că, la intervalele precedente se adaugă acum o *septimă mare,* ceea ce conferă acordului un dinamism care atinge chiar o asprime sonoră :

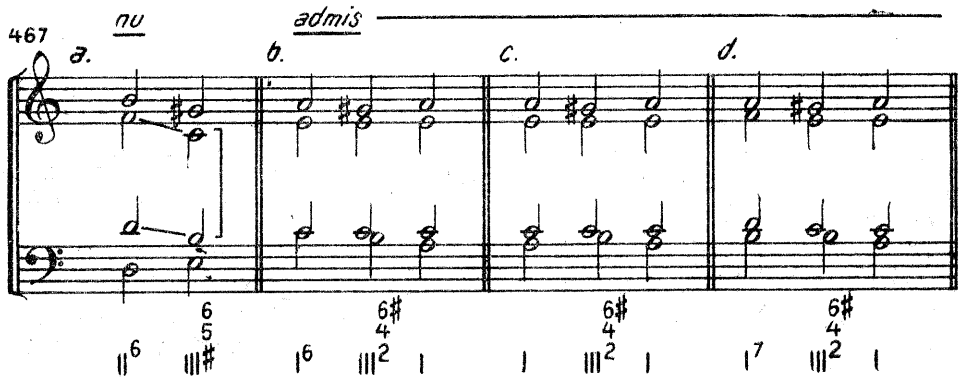


Din această cauză, spre deosebire de septimile mici cunoscute pînă acum, această septimă se recomandă, în armonia severă, să fie *pregătită* sau, cel puțin, *semipregătită :*



Această septimă își subliniază și mai mult duritatea, atunci cînd este *răsturnată* la *secundă mică :*

Iată de ce se va evita *aducerea acestei secunde mici,* mai cu seamă în mișcare directă. Ea va fi realizată printr-o mișcare oblică, în genul unei note de pasaj sau al unei broderii :

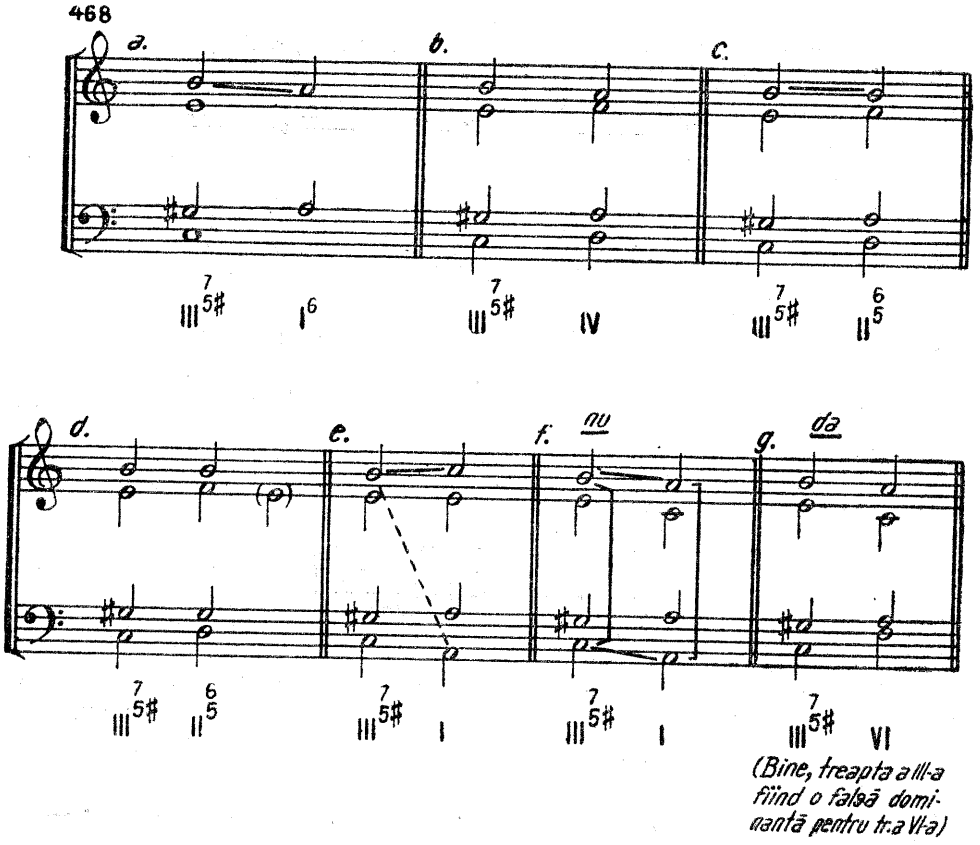


În general, secundele mici, mai puțin recomandabile în muzica corală, vor fi din plin utilizate în muzica instrumentală.

După cum s-a putut observa, cifrajul acestei septime rămîne cel cunoscut, cu grija de a semnala accidentul necesar sensibilei.

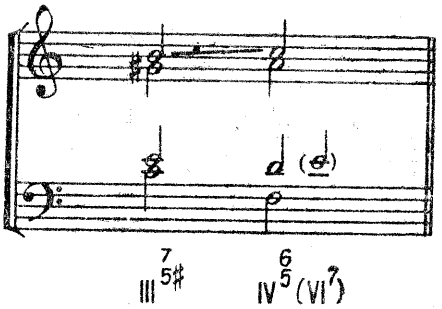
O altă consecință a septimei mari o constituie faptul că, aici, în afară de rezolvările cunoscute,

468



mai apare o posibilitate, în care *septima mare poate urca,* chiar dacă basul nu-i cîntă rezolvarea, justificată de mersul prin semiton :

469



Sonoritatea deosebită, tensiunea specifică a acestui acord necesită o rezolvare, o deliberare și o justificată utilizare.

470 Bach - Coralul 59

III

471 Bach - Coralul 67

III6

472 Beethoven - O, lume, ce frumoasă ești!

III6 V7

473 Mozart - Ave verum corpus

III III

III

474 Liszt - Tu es Petrus

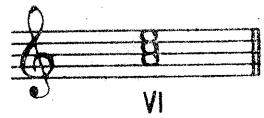
475 Brahms - Serenadă 476 R. Strauss - Viață de erou

477 Brahms - Vinătorul

Acordul treptei a VI-a, în major

După acordul treptei a II-a, cel mai folosit acord secundar este cel al treptei a VI-a :

478

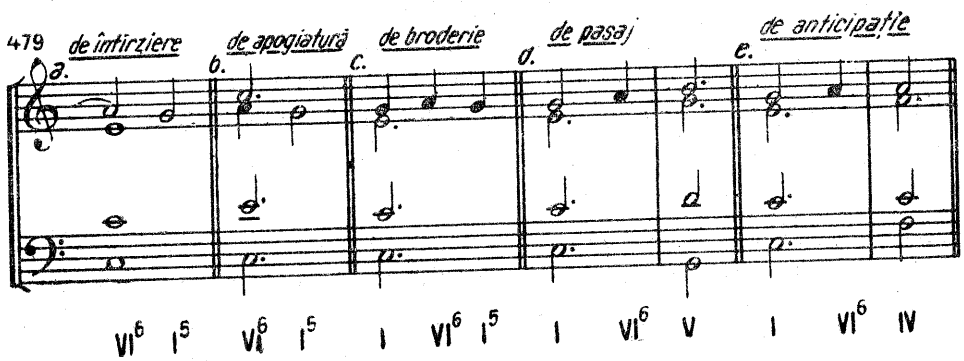


În tonalitatea majoră, acest acord este *perfect-minor*. El *suplinește* în primul rînd funcțiunea de *tonică* și, în al doilea rînd, pe cea de *subdominantă*.

Ca și în cazurile anterioare, el poate să se prezinte sub două aspecte : *ca armonie accidentală* și *ca armonie de-sine-stătătoare*.

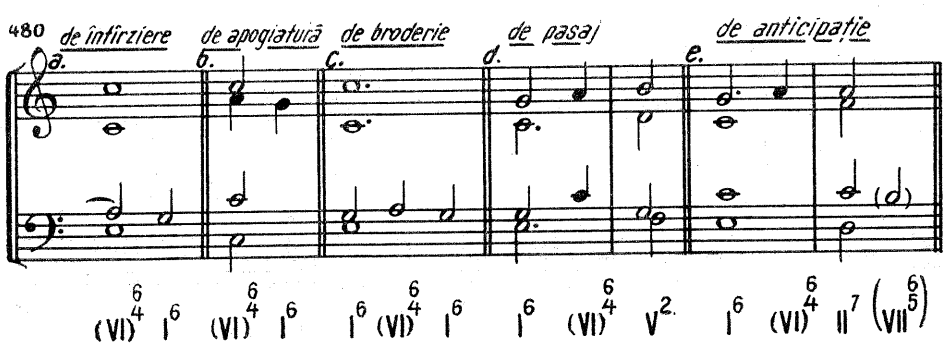
1. Acordul treptei a VI-a — armonie accidentală, provenind din acordul tonicii :

479



Dacă aceleași note melodice acționează într-un acord de tonică, în răsturnarea întîi, se obțin atunci acorduri pe treapta a VI-a, în răsturnarea a doua :

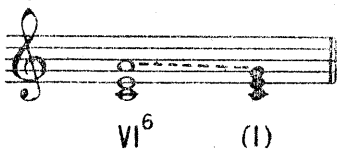
480



2. Acordul treptei a VI-a — armonie de-sine-stătătoare

Sub această formă, acordul treptei a VI-a este din plin utilizat. Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, în răsturnarea întîi el este mai rar întîlnit, lăsîndu-ne impresia că nu ar fi de-sine-stătător, ci un acord de tonică, în care se *întîrzie* sau se *apogiază cvinta :*

481

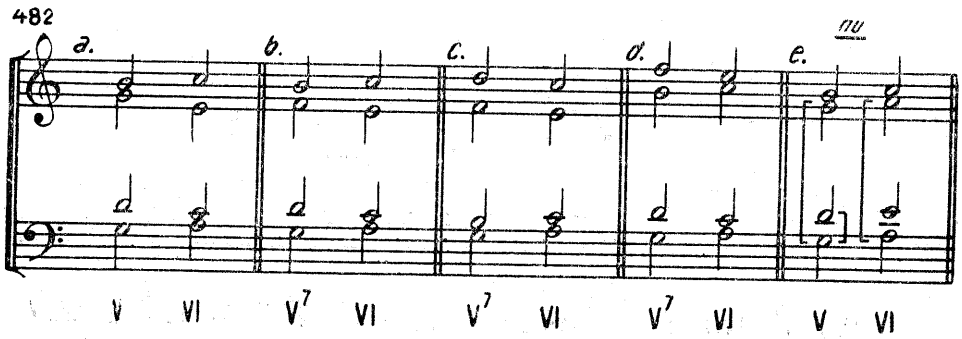


În schimb, este foarte frecvent utilizat în *stare directă,* cu *dublarea terței* sau a *fundamentalei.* În primul caz, se întărește funcțiunea de tonică, în al doilea, acesta se estompează în favoarea relativei minore.

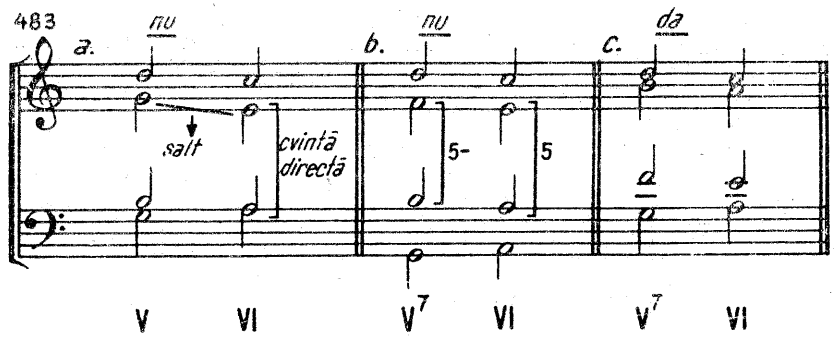
Ca orice acord secundar, va fi adus întotdeauna complet.

Acordul treptei a VI-a poate fi înlănțuit cu oricare alt acord. Fiind suplinitorul tonicii, de cele mai multe ori el va fi adus după acordul dominantei. În acest caz, se va produce, pe lîngă suplinirea tonicii, și un efect special de suspendare, de amînare a încheierii, a prelungirii discursului muzical, corespunzînd virgulei din discursul literar. Iată de ce înlănțuirea V—VI, cu ambele acorduri în stare directă, este denumită *cadență evitată, înșelătoare sau întreruptă.* Regula acestei înlănțuiri nu face decît să repete o recomandare anterioară, privind înlănțuirea a două acorduri de trepte alăturate și anume : în înlănțuirea V—VI se va *dubla terța* în acordul treptei a VI-a. În felul acesta, funcțiunea principală pe care o suplinește se afirmă, contracarînd surpriza acestei înlănțuiri, evitîndu-se totodată, cvintele și octavele paralele :

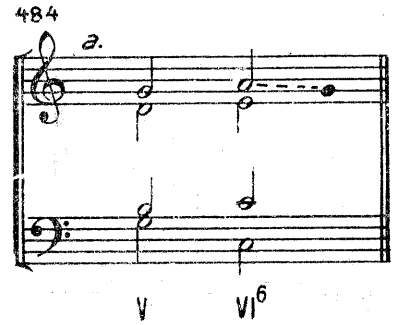
482



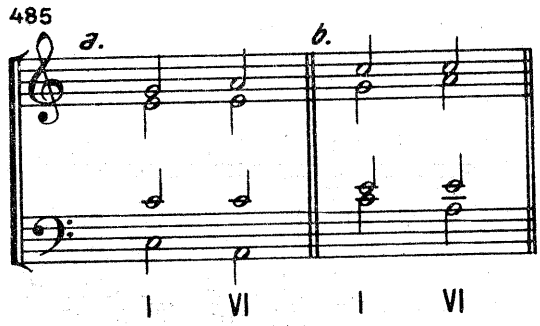
În anumite situații, cînd sensibila este repartizată la o voce internă, nu este exclusă dublarea fundamentalei în acordul treptei a VI-a :



Inlănțuirea V—VI[6] produce o insatisfacție, neoferind impresia unui acord desine-stătător, ci a unui acord accidental, provenind din acordul tonicii[1] :

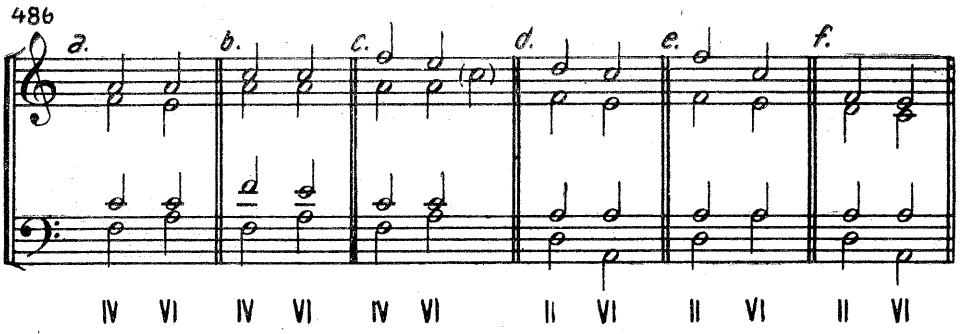


În relațiile cu acordul treptei I, fiind vorba de o prelungire a funcțiunii de tonică, se va prefera înlănțuirea I—VI, ca aducînd un interes crescînd față de VI—I. Pentru a sublinia relația, se vor dubla fundamentalele în ambele acorduri :

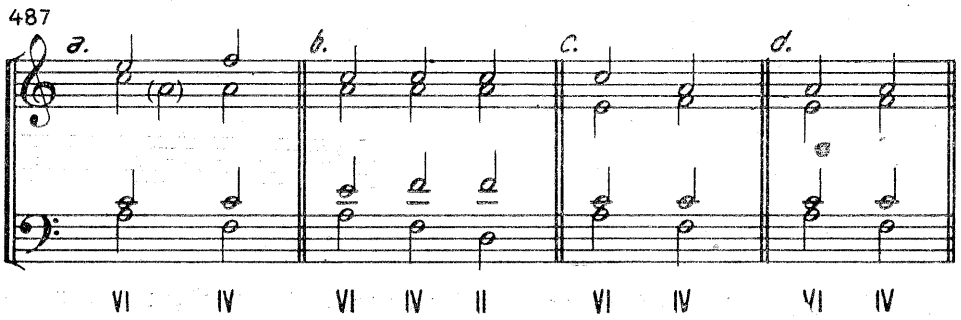


[1] Acest deosebit efect se datorește puternicei personalități pe care, firesc, o deține centrul tonal (acordul treptei I). În momentul în care urechea noastră aude tonica în bas și terța ei, în mod reflex gîndește și așteaptă și cvinta respectivă.

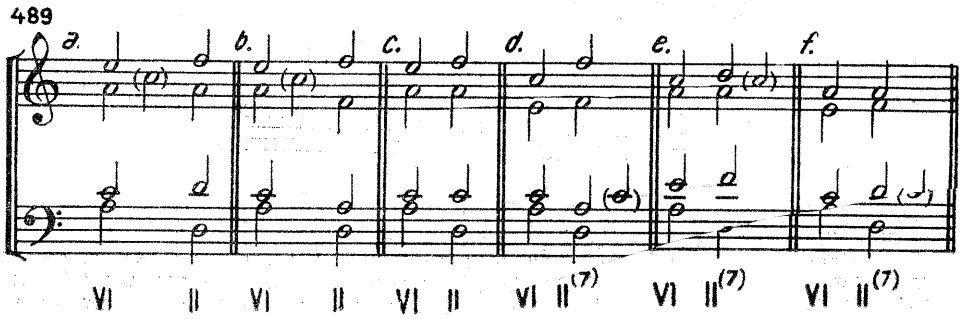
În înlănțuirile sale cu acordurile din sfera subdominantei (IV, II), acordul treptei a VI-a va putea fi precedat de oricare din ele :



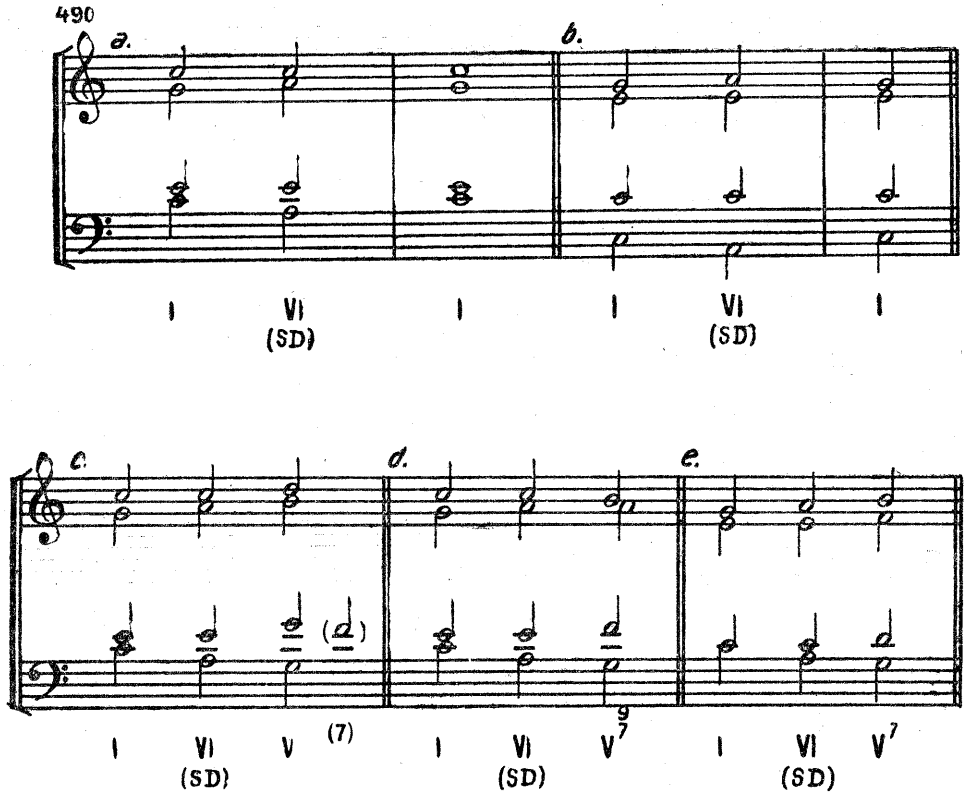
Desfășurarea armonică își va găsi maximum de cursivitate în următoarele înlănțuiri :



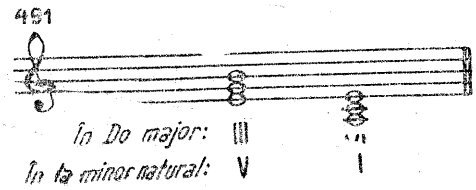
Subliniem, în mod deosebit, relația VI—II, care instaurează un raport de pseudo-dominantă :



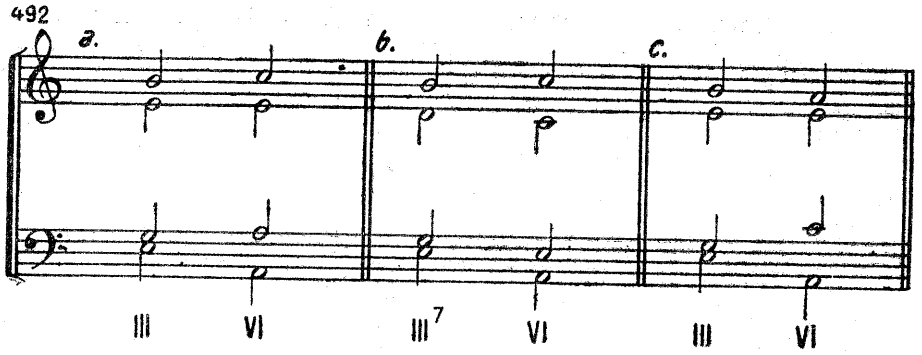
Plasat între două acorduri de tonică (I—VI—I) sau între unul de tonică și altul de dominantă (I—VI—V), acordul treptei a VI-a va putea fi interpretat ca locțiitor al funcției de subdominantă, dublîndu-i-se fundamentala :

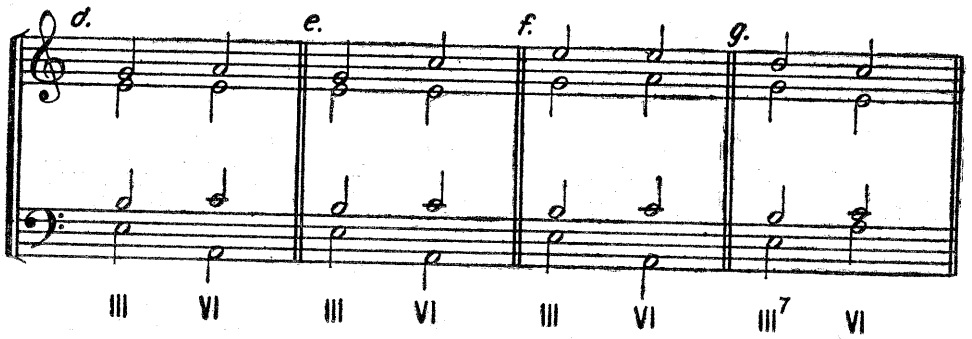


Dacă acordul treptei a III-a precede acordul treptei a VI-a se creează o relație atractivă, de pseudo-dominantă. În cazul de față, se obține chiar înlănțuirea V—I a relativei minore, fără sensibilă (minorul natural) :



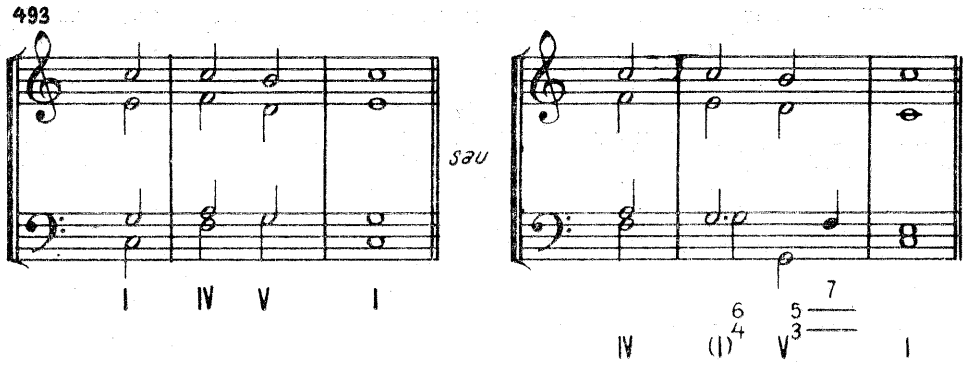
492



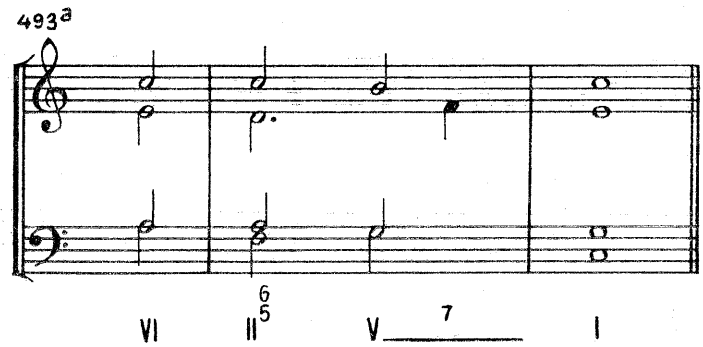


În concluzie, trebuie să subliniem efectul deosebit al acestui acord, care, înlocuind temporar acordul treptei I (centrul tonal) creează, implicit, necesitatea afirmării tonicii într-o cadență următoare, pentru a satisface suspendarea sau așteptarea refacerii echilibrului tonal, căci, dacă se abuzează de acest acord, se poate produce o slăbire a tonalității respective și o alunecare spre relativa minoră, de care vorbeam mai sus. Această recomandare nu trebuie considerată drept o interdicție, ci o atragere a atenției asupra unor nuanțe caracteristice acestui agregat armonic.

Tenta mai moale, de acord minor, poate colora uneori mai potrivit o anumită relație. De asemenea, cadențele (pe lîngă [illegible] evitată) pot fi diversificate sau ameliorate, prin [illegible]ducerea acordului treptei a VI-a. De pildă, același s[illegible] tipic multor cadențe finale, poate fi armonizat numai [illegible]ordurile principale :

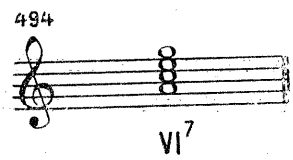


Paleta armonică poate fi îmbogățită, prin introducerea acordurilor secundare în *cadențe*, astfel :

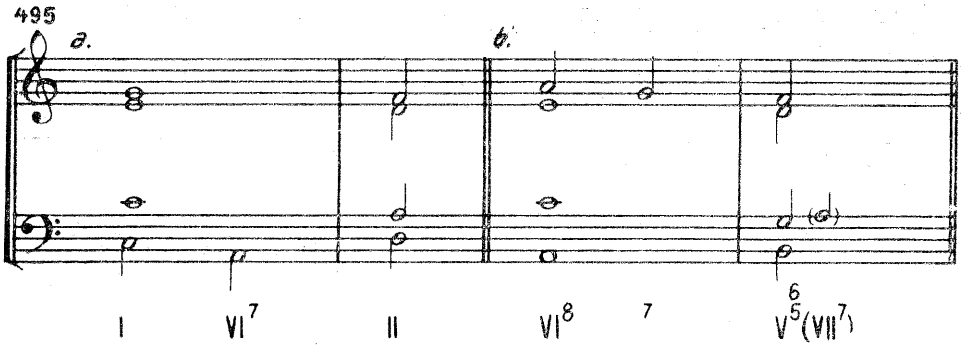


Acordul de septimă al treptei a VI-a

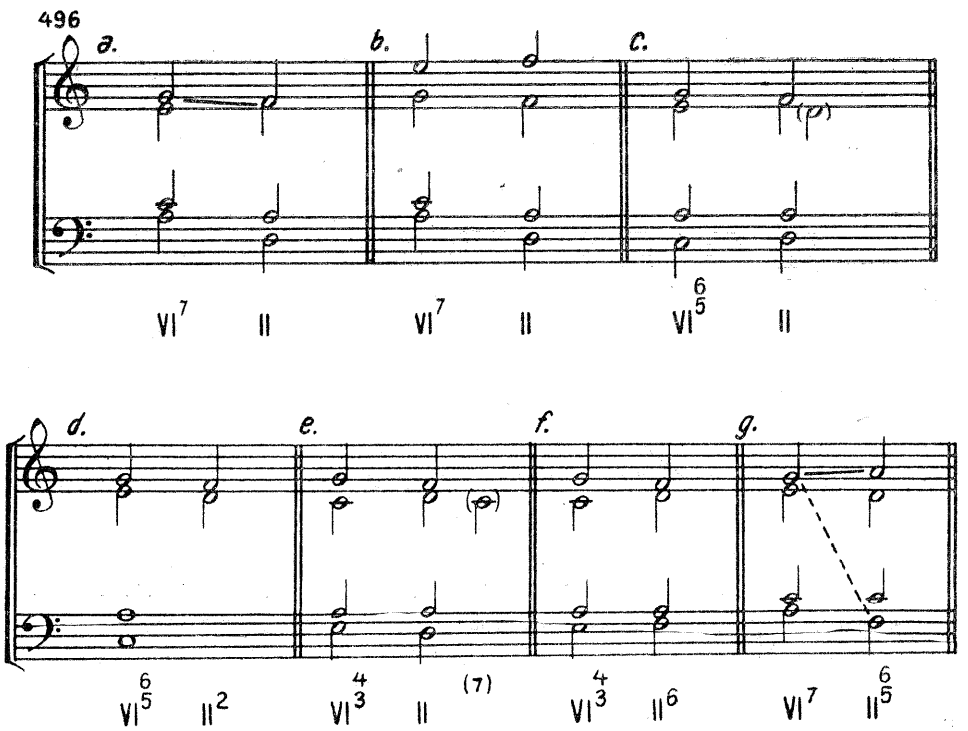
Acest acord are aceeași construcție ca și acordurile treptelor II și III, adică, *perfect minor, cu septima mică :*



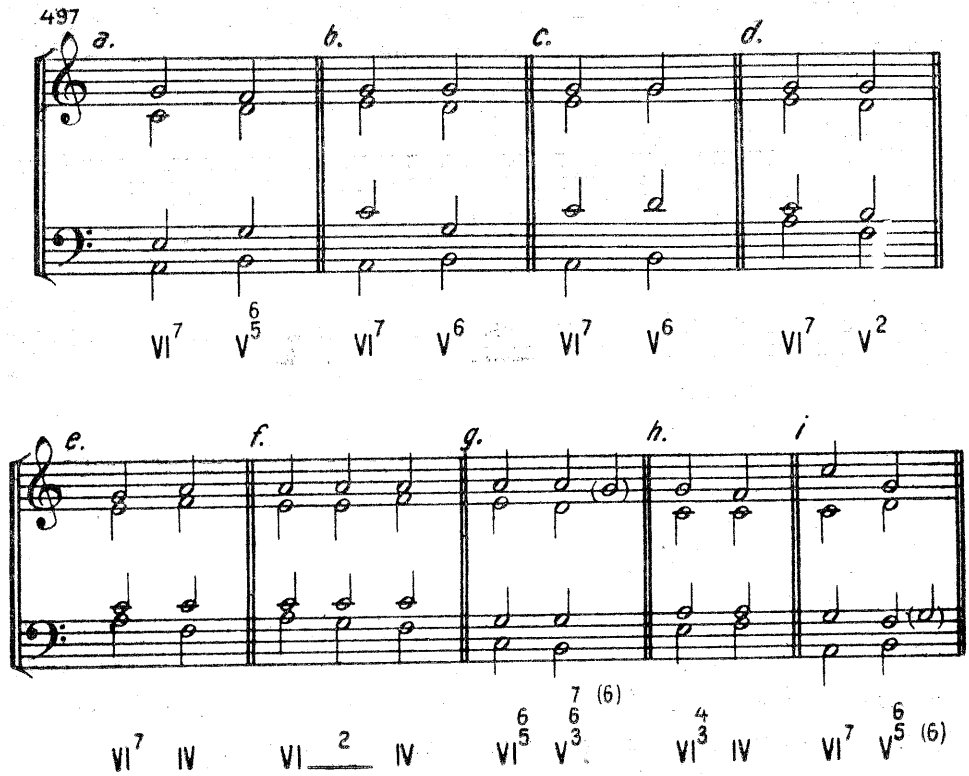
Septima, rar atacată direct, va fi *pregătită* sau adusă prin *pasaj*:



Prin apariția septimei, rolul acestui acord, de pseudo-dominantă pentru acordul treptei a II-a, se întărește :



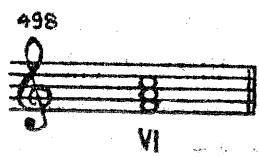
Aplicîndu-i-se același regim de cifrare și rezolvare, acordul de septimă al treptei a VI-a va fi realizat, de obicei, cu toate elementele sale :



În situații excepționale, și numai în stare directă, poate fi adus fără cvintă și, în acest caz, se va dubla *terța* sau *fundamentala* (ex. 497 — *i*).

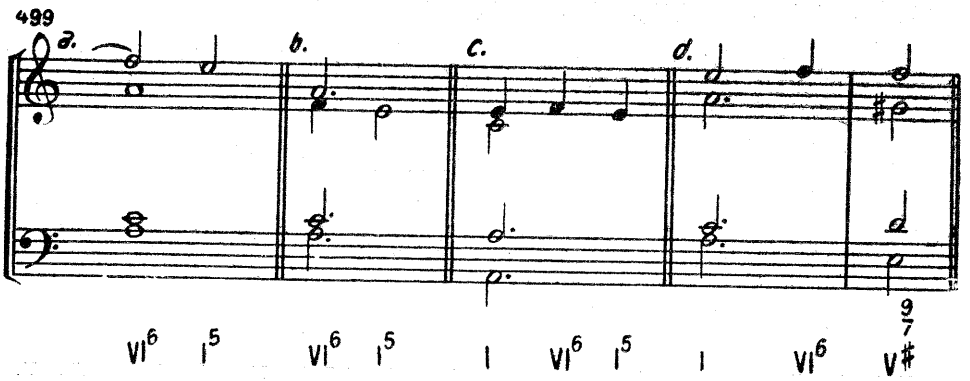
Acordul treptei a VI-a, în minor

În *minorul armonic* toate acordurile secundare sînt disonante (micșorate sau mărite), cu excepția acordului treptei a VI-a, care este *perfect major*. El aduce o notă deosebită, de expansiune, de forță și lumină în ambianța moale și, oarecum, depresivă a minorului :



Asemenea corespondentului său din major, acordul treptei a VI-a poate proveni ca *armonie accidentală* din acordul tonicii :

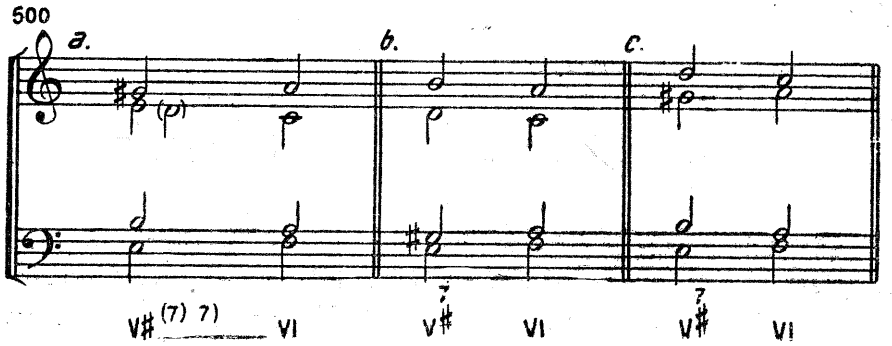
499



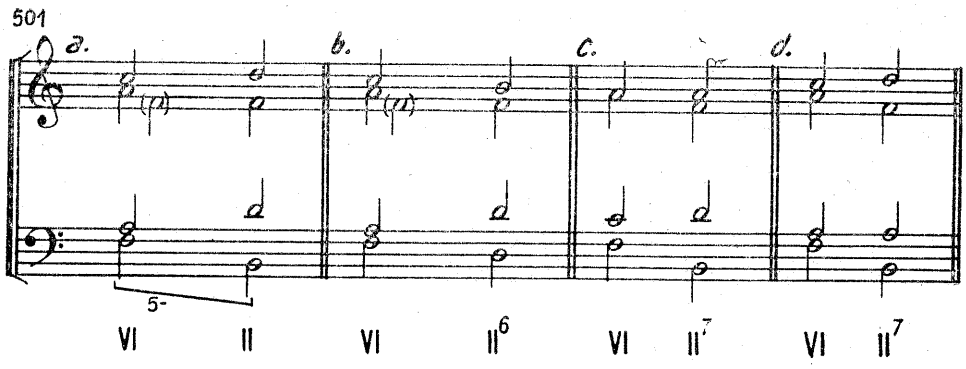
Acordul treptei a VI-a, ca *armonie de-sine-stătătoare,* va reprezenta, după cum am mai arătat, în primul rînd *funcția tonicii* și, în al doilea rînd pe cea a *subdominantei.* Se va putea înlănțui cu oricare alt acord ca și în modul major.

Cadența evitată (întreruptă sau înșelătoare) V—VI, capătă în minor un caracter mai surprinzător, mai dramatic (fundamentalele acordurilor fiind plasate la o secundă mică), fapt care explică denumirea, în acest caz, de *cadența dramatică.* Ea se realizează, după cum știm, cu *dublarea terței* în acordul treptei a VI-a și cu ambele acorduri în *stare directă :*

500

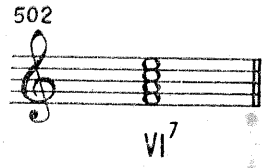


Relația VI—II, care crea în major un raport de dominantă imperfectă (pseudo-dominantă), slăbește în minor, datorită faptului că fundamentalele celor două acorduri se găsesc acum la interval de cvintă micșorată, iar acordul treptei a II-a este micșorat. Înlănțuirea se ameliorează cînd acordul treptei a II-a este adus cu septimă :

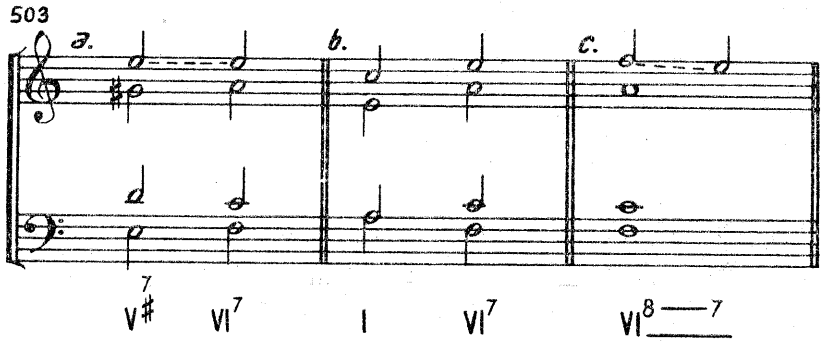


Acordul de septimă al treptei a VI-a

În modul minor armonic, septima acordului treptei a VI-a este mare :

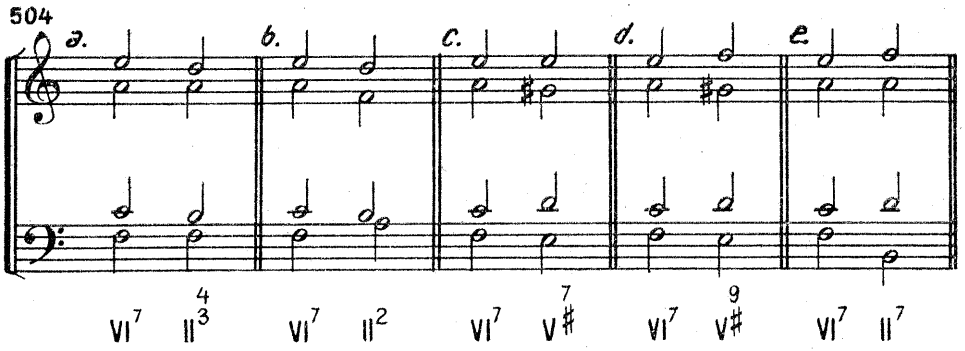


Ea intră astfel în regimul special care impune, în armonia severă, aducerea ei *pregătită, semipregătită* sau *pe armonie ținută :*



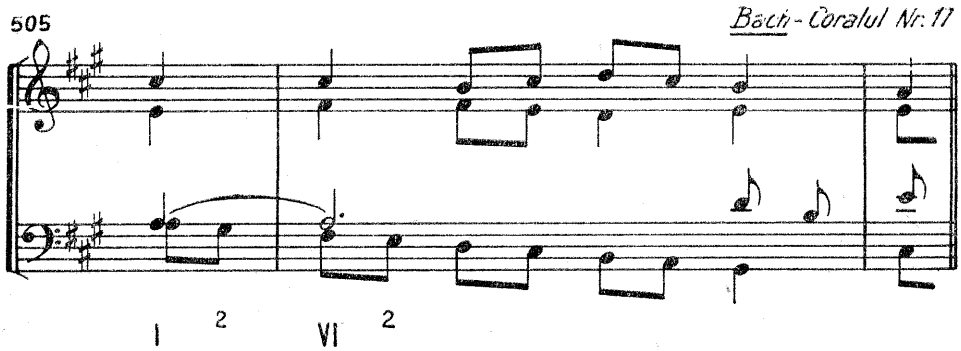
Fiind vorba de o septimă mare, în afară de rezolvările obișnuite, septima poate urca un semiton, chiar dacă basul nu cîntă sunetul de rezolvare :

504

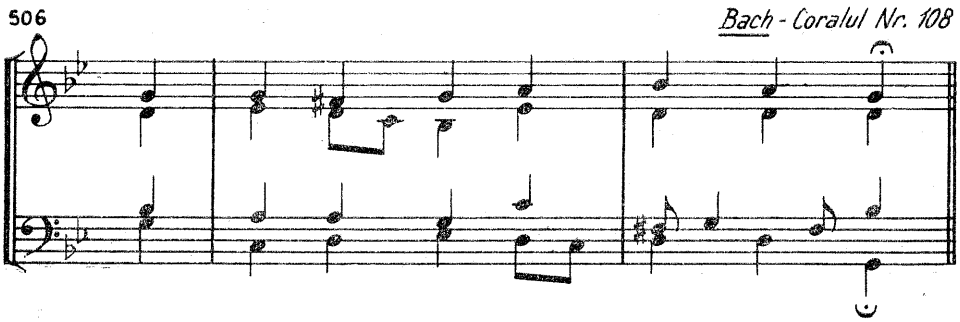


Acordul de septimă al treptei a VI-a adaugă, la caracterul major al trisonului, *forța expansivă a septimei mari,* înviorînd, în mod deosebit, atmosfera minorului. Iată de ce nu trebuie să se abuzeze de prezența sa, păstrîndu-se astfel proaspete forța și expansivitatea de care dispune, pentru situațiile justificate.

505



506



507

Bach - Coralul Nr. 71

V VI

Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I, Preludiul 1

508

I VI6

509

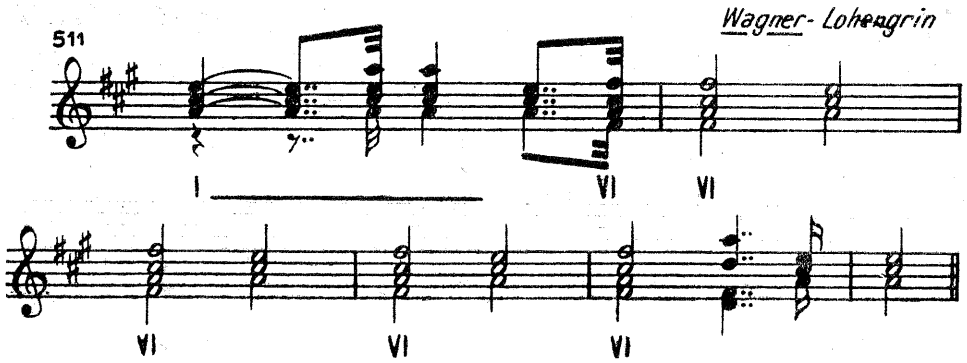
Haydn - Anotimpurile

V7 VI

510

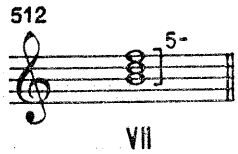
Mozart - Recviem

I VI

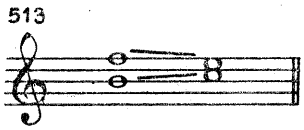


Acordul treptei a VII-a, în major

Acordul treptei a VII-a este micșorat și, totodată, singurul acord disonant din major :

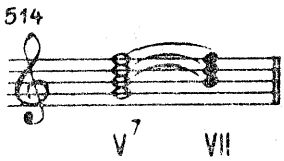


După cum am arătat la capitolul *Generalități,* tendința de rezolvare a cvintei micșorate creează, în cazul de față, necesitatea înlănțuirii cu acordul tonicii :



Această tendință este caracteristică pentru acordul dominantei, fapt pentru care acordul treptei a VII-a este considerat cel mai bun suplinitor al acestei funcțiuni.

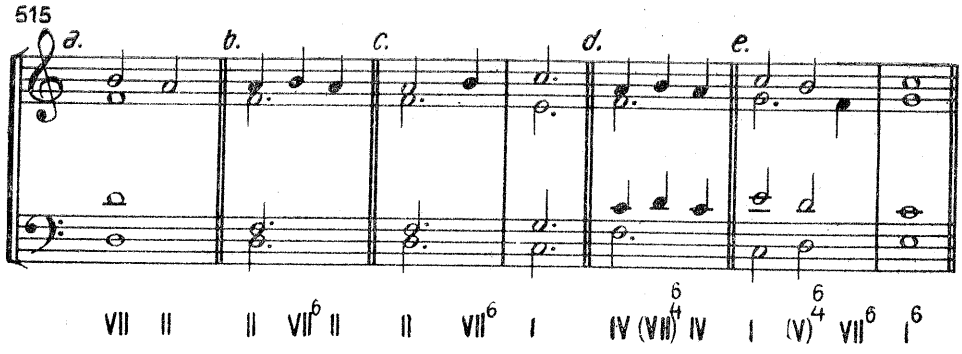
Mai reamintim că acest trison este conținut de acordul septimei de dominantă[1], reunind tocmai elementele sale sensibile, cu mersuri obligatorii, cele care determină atracția spre tonică :



[1] Unii teoreticieni îl consideră drept un acord de septimă de dominantă fără fundamentală.

Acordul treptei a VII-a — armonie accidentală

Spre deosebire de celelalte acorduri secundare, acordul treptei a VII-a poate proveni și dintr-un acord secundar :

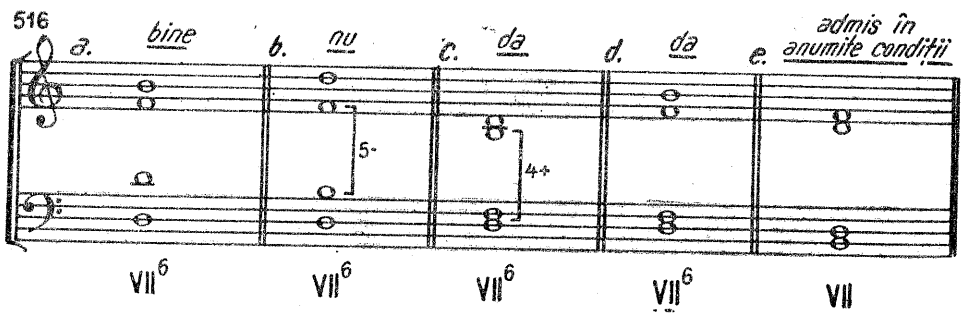


Acordul treptei a VII-a — armonie de-sine-stătătoare

Conformîndu-se regulei privitoare la acordurile micșorate, acordul treptei a VII-a, la fel ca și acordul treptei a II-a din minor, va fi adus în *răsturnarea întîi,* de obicei, cu dublarea sunetului din bas (de preferință la tenor) sau, mai rar, cu dublarea *cvintei.* În acest ultim caz se impune un mers melodic de pasaj la vocea care dublează cvinta.

În ceea ce privește etajarea elementelor, cea mai bună sonoritate se obține în răsturnarea întîi, cu *dublarea basului* la *tenor* și cu *sexta* (sensibila) *la sopran.*

În cazul în care distribuția terței se face la vocile externe sau cînd se dublează cvinta, se va *evita intervalul de cvintă micșorată* între vocile interne (tenor-alto). Situația se ameliorează prin răsturnarea acestui interval în cvartă mărită :



Bineînțeles, nici din acest acord nu poate lipsi vreunul din elementele sale.

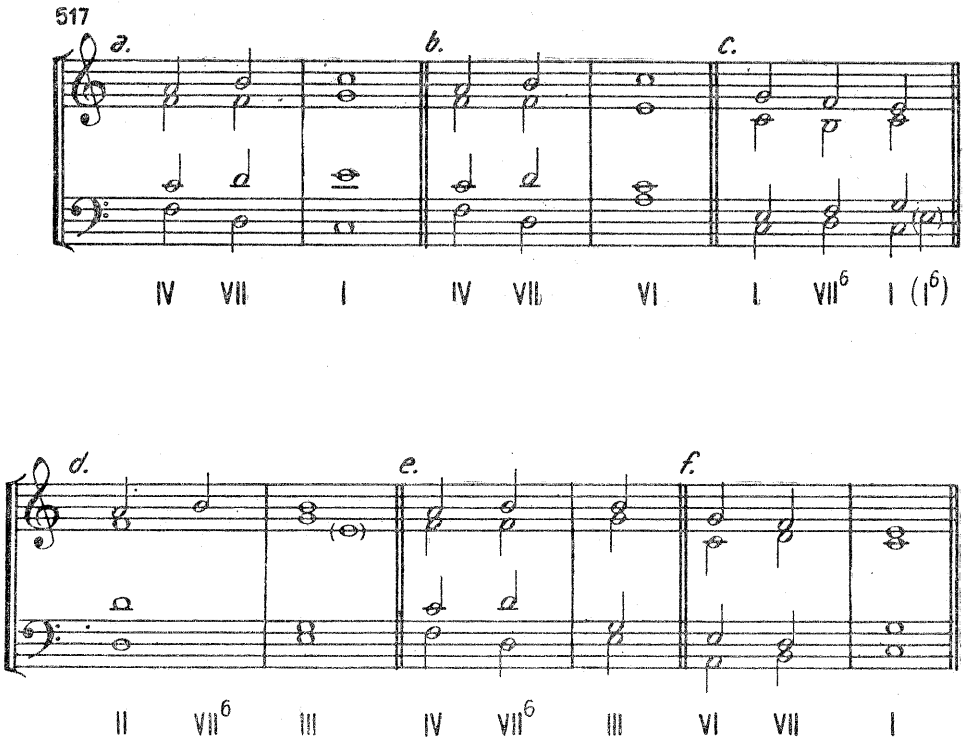
Starea directă a acordului treptei a VII-a va fi evitată. Uneori, va fi îngăduită pe timpi slabi, prin mers treptat, cînd se va dubla tot terța acordului. Ea va fi admisă în marșurile armonice, despre care vom vorbi la timpul cuvenit.

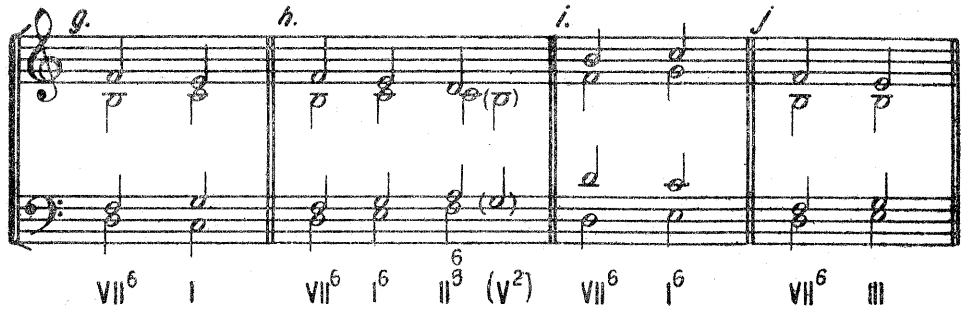
Înlănțuiri ale acordului treptei a VII-a

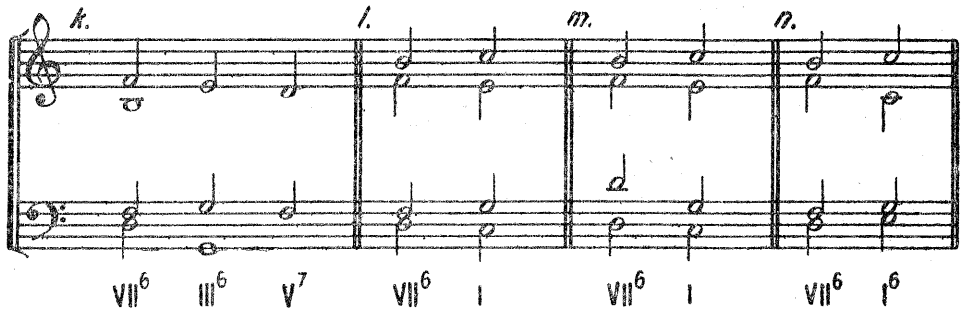
Putînd fi precedat de acordurile din sfera tonicii și subdominantei, ca suplinitor al dominantei, el va fi urmat în primul rînd de acordul treptei I, de acordul treptei a VI-a sau al treptei a III-a, față de care se va comporta ca o pseudo-dominantă (dominantă imperfectă).

În cazul unei prelungiri de funcțiune, spre deosebire de celelalte cazuri similare, vom prefera aici întîi *acordul suplinitor* și apoi *acordul principal* (deci VII—V), dat fiind faptul că e vorba de un acord micșorat, a cărui expresie funcțională crește și se întărește prin apariția acordului perfect :

517

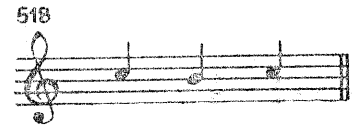






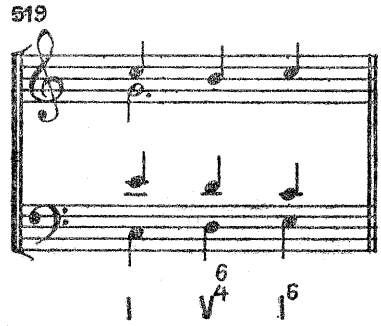
După cum știm, atunci cînd melodia se angajează într-o broderie, putem realiza un acord de $\frac{6}{4}$, provenit din note melodice (pasaj cu broderie). Cînd tonica este brodată de sensibilă,

518



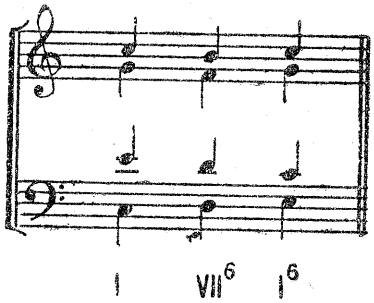
în locul acordului de dominantă în $\frac{6}{4}$, care sună dur și insinuează tonalitatea sol major,

519



e de preferat acordul treptei a VII-a :

520



Acordul treptei a VII-a este frecvent folosit în stilul sever, în contrapunct, fiind singurul acord disonant admis.

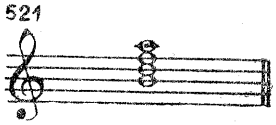
*

* *

Acordul de septimă al treptei a VII-a

Septima acestui acord[1] este mică, ceea ce implică regimul cunoscut, expus anterior :

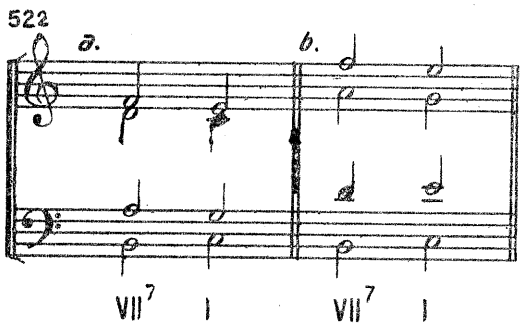
521



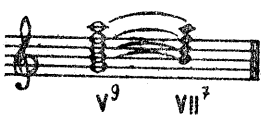
Rezolvarea normală are loc, în primul rînd, prin înlănțuirea cu acordul tonicii.

În stare directă, cea mai reușită dispunere a elementelor se face, încredințînd cvinta sopranului :

522

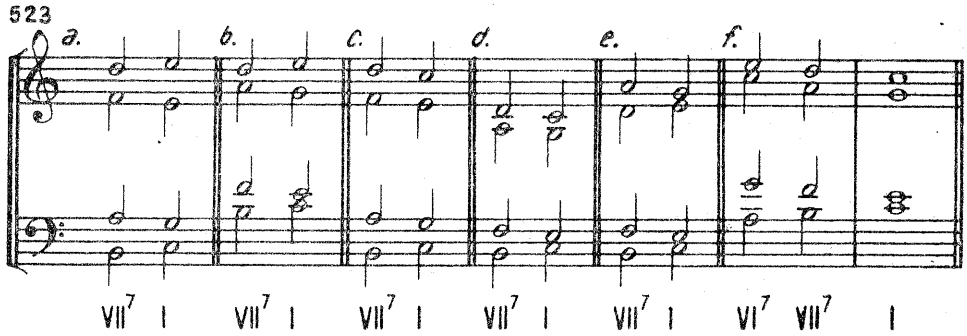


[1] Unii teoreticieni îl consideră un acord de nonă de dominantă, fără fundamentală :



Aceasta nu exclude repartizarea diferită a celorlalte elemente :

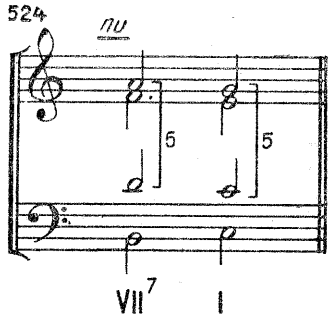
523



Din înlănțuirile de mai sus (ex. 523), sînt de preferat soluțiile *a* și *b* și mai puțin *d*.

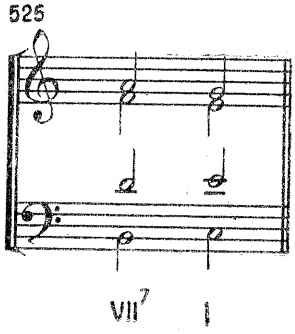
În poziția melodică a septimei, cu elementele dispuse strîns, apar unele inconveniente în rezolvare :

524



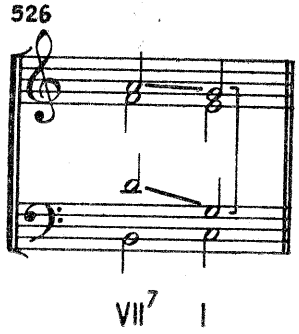
Pentru evitarea cvintelor, se va dubla terța în acordul tonicii. Soluția este totuși aproximativă, pentru că sărăcește sonoritatea într-un unison puțin recomandabil :

525



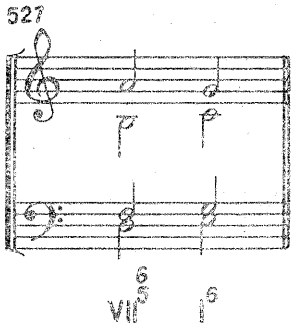
Dublarea cvintei în acordul tonicii evită unisonul, în schimb creează o octavă directă cu nota de rezolvare a septimei :

526



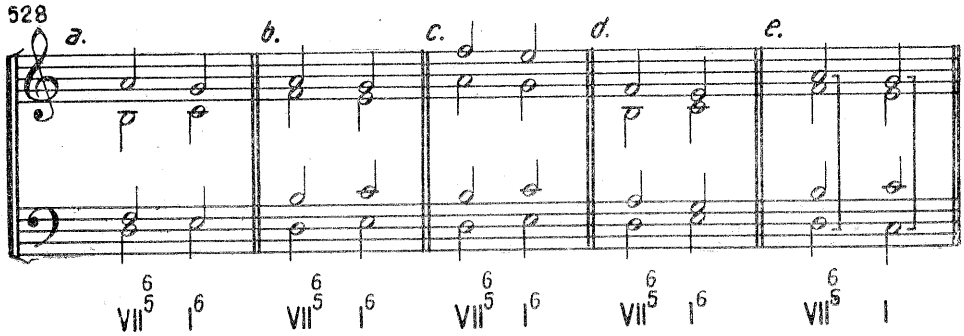
În răsturnarea întîi, una din cele mai bune dispoziții este aceea cu septima la sopran :

527



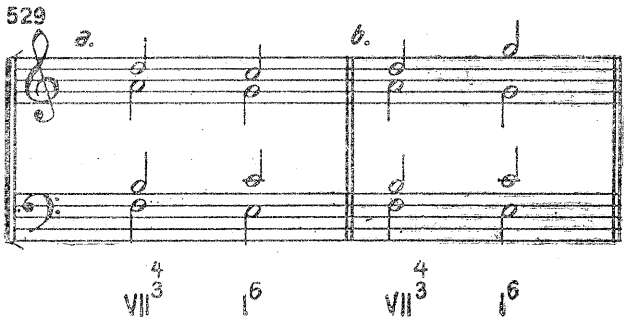
De asemenea, mai sînt posibile și alte soluții :

528



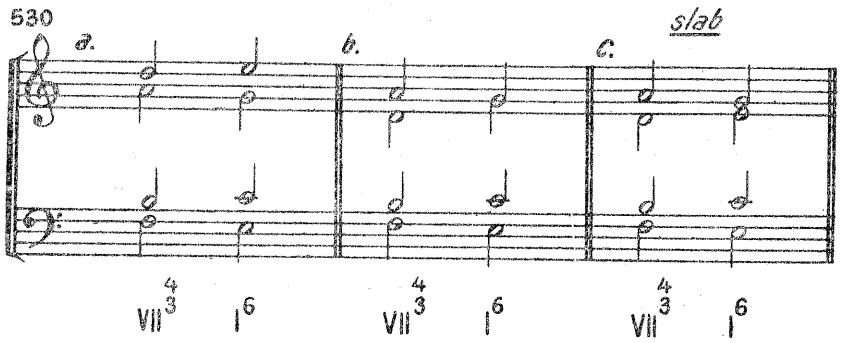
După cum se observă, răsturnarea întîi a acordului de septimă al treptei a VII-a se înlănțuie cu *răsturnarea întîi* a acordului de tonică ; astfel, se produc cvinte paralele, ca în exemplul 528, *e*.

529



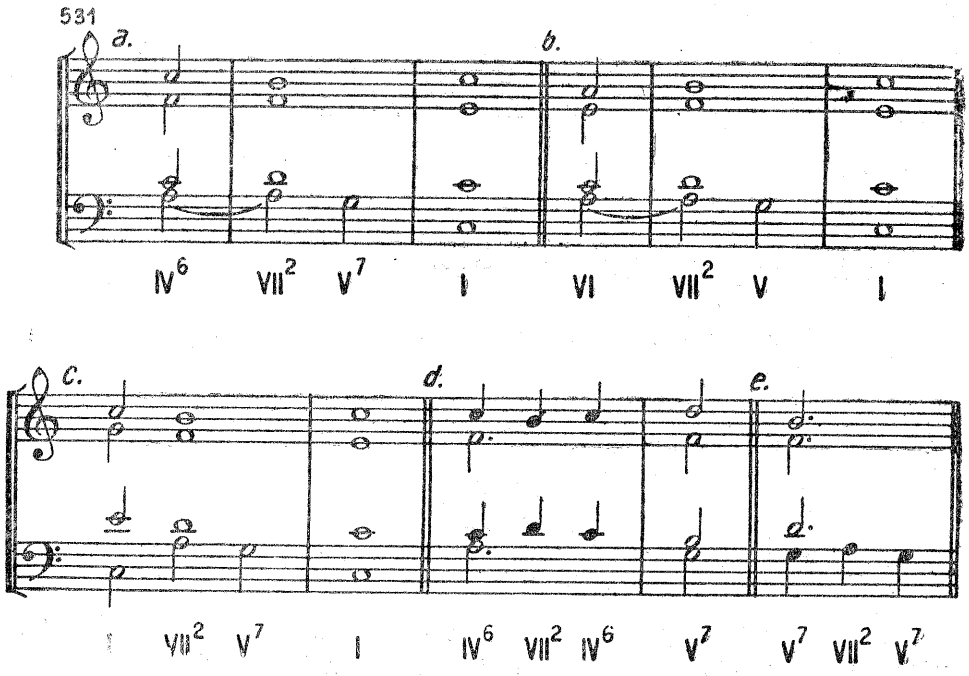
În răsturnarea a doua, e de preferat la sopran terța acordului :

Între cele două variante, cea de-a doua (ex. 529, *b*) este superioară primei.

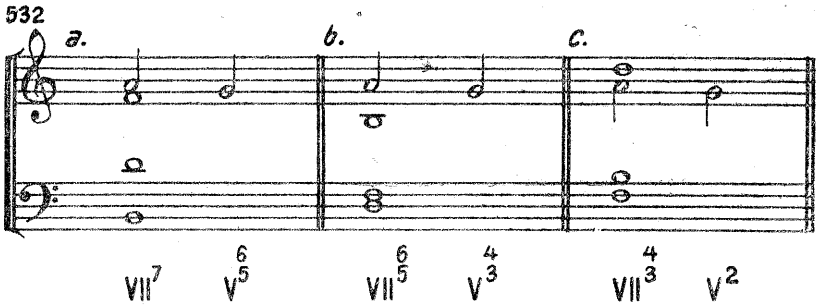


Acordul treptei a VII-a va fi folosit foarte rar în răsturnarea a treia. Prezența lui în această situație impune *pregătirea septimei.*

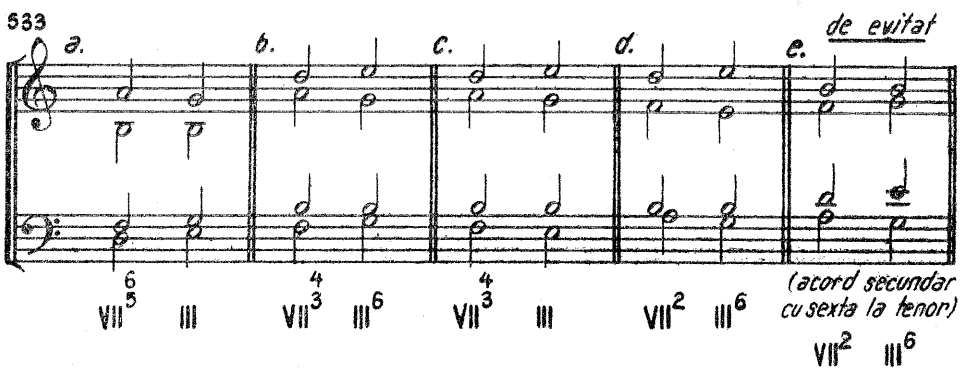
Această răsturnare obligă, în fond, la o prelungire de funcțiune, pentru că nota de rezolvare a basului este dominanta :



Și în celelalte stări, acordul de septimă al treptei a VII-a se poate înlănțui cu acordul treptei a V-a, prelungind, astfel, funcțiunea dominantei, care se impune, crescînd de la un acord la altul :

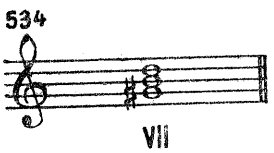


Ca falsă dominantă, acordul de septimă al treptei a VII-a se poate înlănțui cu acordul treptei a III-a unde figurează și nota de rezolvare a septimei. În acest caz, se va evita aducerea acordului treptei a VII-a în stare directă, utilizîndu-se numai în răsturnări :



Acordul treptei a VII-a, în minor

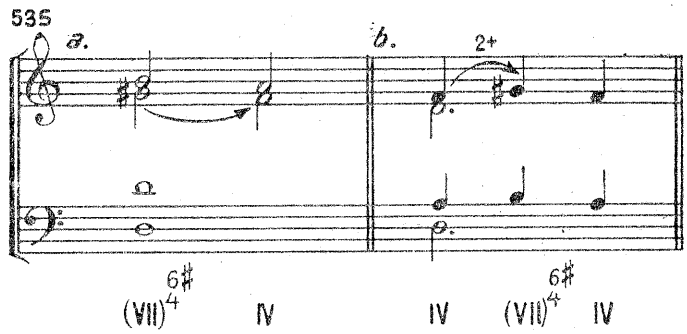
Acordul treptei a VII-a prezintă aceeași structură ca și echivalentul său din major :



Tot ceea ce s-a spus referitor la etajare, dublări și recomandări rămîne valabil și aici. În plus, apar în minor unele interdicții din cauza secundei mărite, caracteristică minorului armonic.

Astfel, ca *armonie accidentală*, acordul treptei a VII-a nu mai poate rezulta din mișcarea unor note melodice provenite din acordul subdominantei :

535



Această formulă armonică va putea fi reluată în minorul melodic, unde dispare secunda mărită.

Acordul de septimă al treptei a VII-a

În minor, acordul de septimă al treptei a VII-a are o structură cu totul aparte, fiind alcătuit numai din terțe mici, septima fiind micșorată[1] :

536

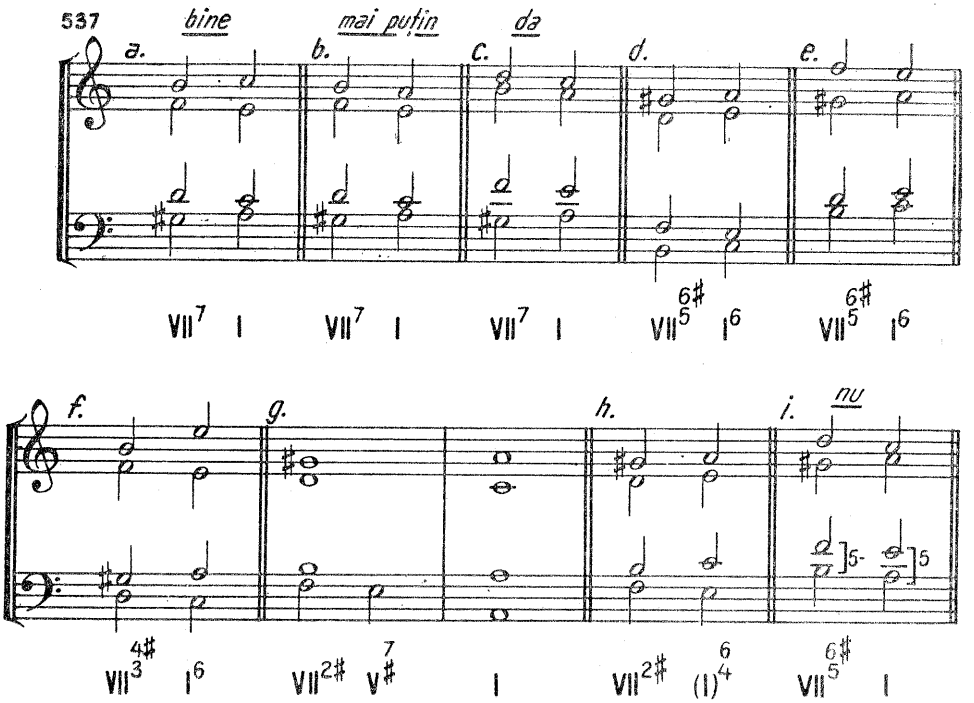
Date fiind intervalele care îl compun (două cvinte micșorate și o septimă micșorată), acordul de septimă micșorată este unul din agregatele armonice cu cea mai mare forță de atracție. Elementele aceluiași acord se rezolvă, la fel de convingător, urcînd ca și coborînd un semiton sau un ton, conform tonalității pe care vrem să o afirmăm. Iată de ce acordul de septimă micșorată constituie mijlocul cel mai eficace în modulația enarmonică.

---

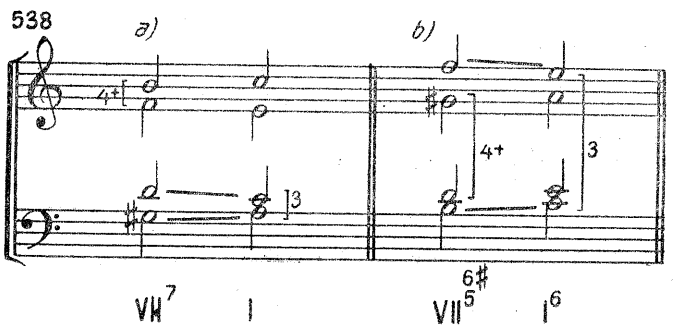
[1] Rezultă de aici o sonoritate rotundă, uniformă, oricare ar fi starea sa. În consecință, luat izolat, el nu poate fi identificat în ceea ce privește starea respectivă. Pentru aceasta e nevoie de fixare în tonalitate sau de notare.

O altă rezultantă a simetriei intervalelor componente o constituie faptul că nu există decît trei acorduri de septime micșorate, diferite ca sunete. Celelalte le reproduc cu ortografie diferită (enarmonie) :

Înlănțuirea sa naturală se realizează cu acordul tonicii :

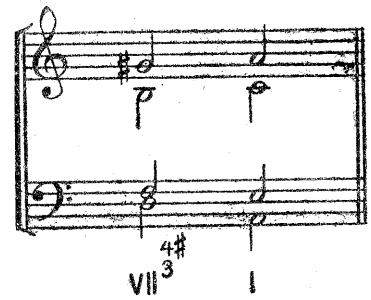


După cum se observă în ultima înlănțuire (ex. 537, *i*), atunci cînd elementele acordului sînt suprapuse în cvinte micșorate, există pericolul mersului interzis : din *cvintă micșorată* în *cvintă perfectă*. Pentru corectare, *cvinta micșorată* va fi rezolvată în *terță* sau va fi răsturnată în *cvartă mărită* :



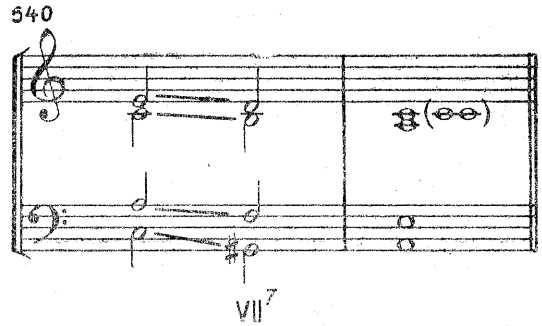
Înlănțuirea treptei a VII-a, în răsturnarea a treia, cu acordul tonicii în stare directă ar avea, după unele considerații, efectul de *cadență plagală*, pentru că basul intonează subdominanta și tonica :

539



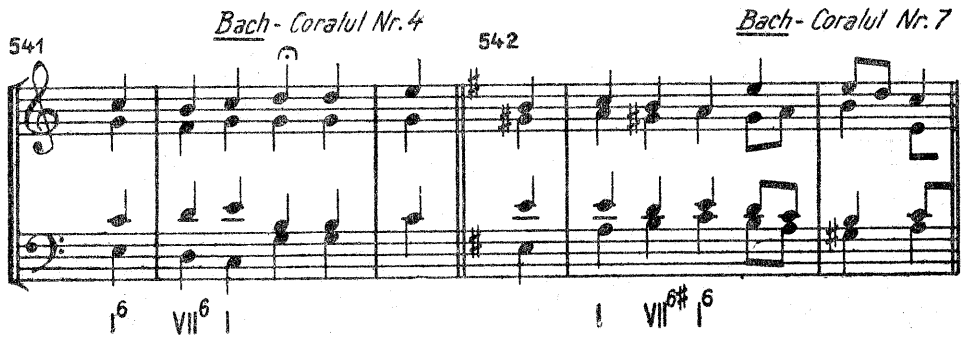
De asemenea, unii autori admit mersul direct al tuturor vocilor, dacă cel de-al doilea acord este de septimă micșorată :

540



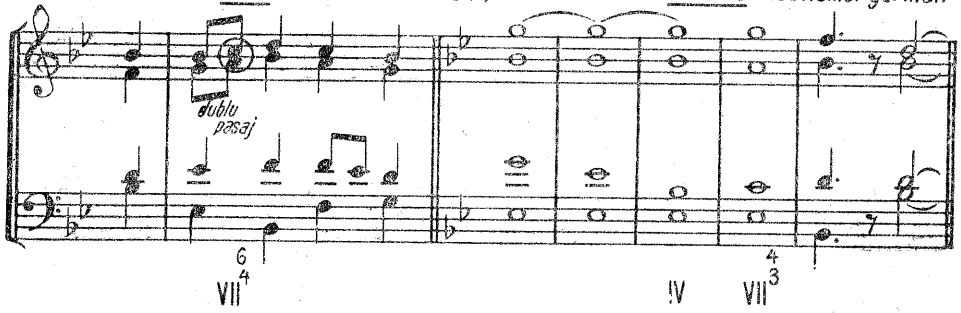
Cu o sonoritate aparte, care ne determină să-l recunoaștem în mod deosebit, acordul de septimă micșorată a fost folosit din plin în muzica romantică, uneori, poate, prea mult, pentru a exprima situațiile încordate, pline de tensiune, agitate. El cunoaște o intensă utilizare în muzica populară, mai ales în cea lăutărească.

După cum am mai semnalat, acordul de septimă micșorată slujește, pe primul plan, *modulația enarmonică*.

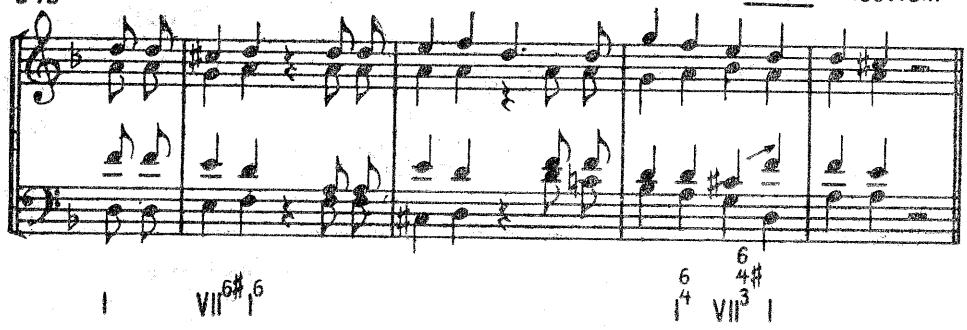


543 Bach - Coralul Nr.101

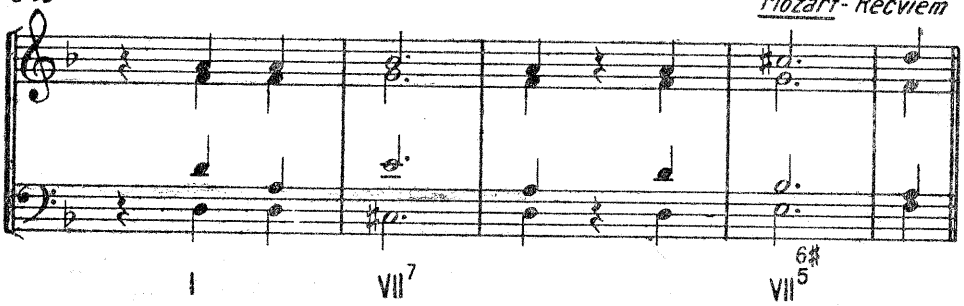
544 Brahms - Recviemul german



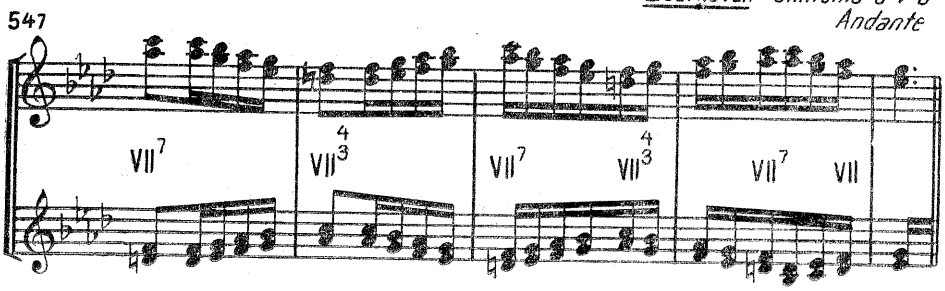
545 Mozart - Recviem



546 Mozart - Recviem



547 Beethoven - Simfonia a V-a
Andante

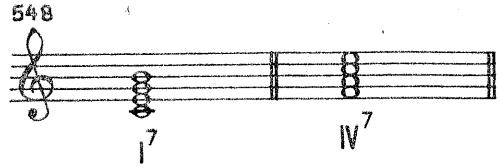


XII. Acordurile de septimă ale tonicii şi subdominantei

În major. Analog cu celelalte trepte, atît pe tonică cît şi pe subdominantă se pot construi acorduri de septimă, utilizarea lor fiind, totuşi, mai restrînsă.

Ambele septime sînt mari :

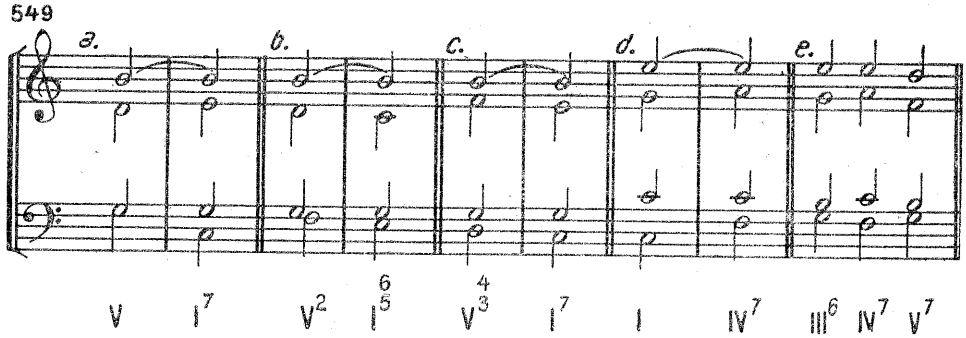
548



În consecinţă, după cum s-a mai semnalat[1], aceste septime, dată fiind asprimea sonorităţilor, vor fi supuse unui regim mai riguros.

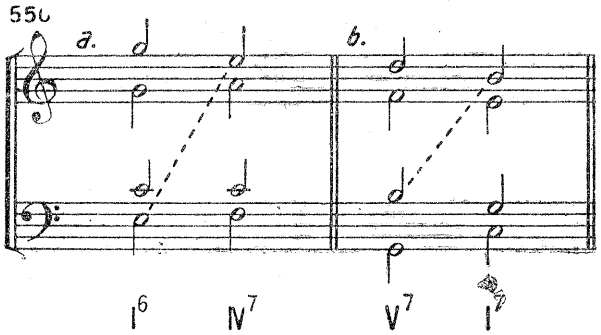
Ele vor fi *pregătite :*

549

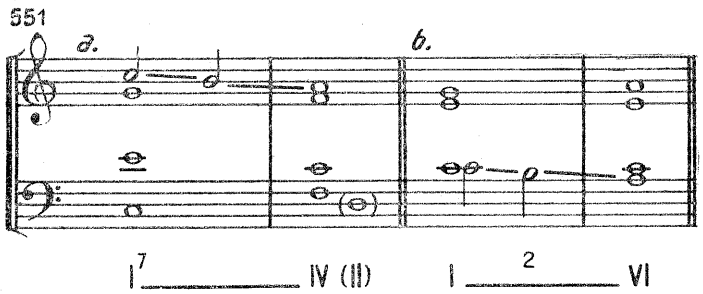


[1] La acordurile de septimă ale treptelor III şi VI în minor.

Mai rar, *semipregătite :*

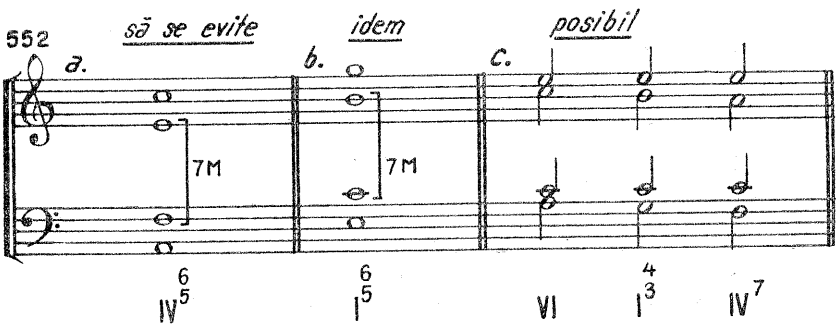


Deseori, septima mare *apare pe armonie ținută,* printr-un mers treptat, ca o notă de pasaj sau chiar printr-un salt :



În muzica corală, intervalul de secundă mică va fi adus prin mișcare oblică, de preferință între voci de același gen (sopran-alto sau tenor-bas), ca în exemplu 551, *b*).

De asemenea, se va evita etajarea septimei mari între vocile interne, mai ales în răsturnarea întîi :



Asperitatea se estompează dacă în intervalul de septimă mare se intercalează elemente intermediare.

În general, aceste acorduri vor fi complete. Uneori, poate lipsi cvinta și, în acest caz, se va dubla fundamentala.

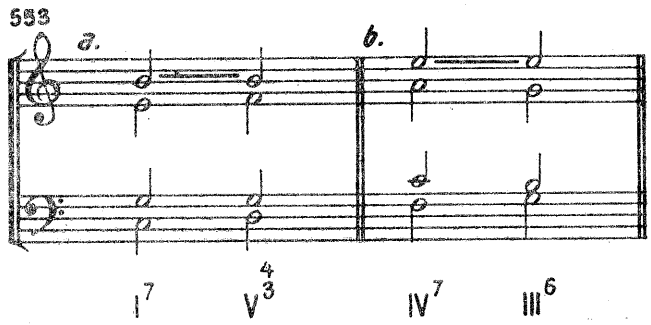
De obicei, septimele mari nu vor fi aduse pe timpi tari, cel puțin în armonia corală de școală.

În ceea ce privește rezolvarea, ca și la celelalte septime mari, disonanța se va rezolva :

— *prin coborîre treptată :*

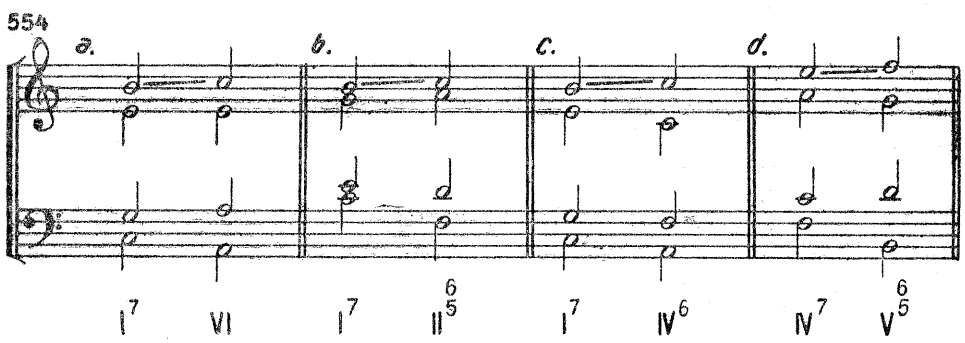
— *prin rămînere pe loc,* acordîndu-i-se altă funcțiune ;

553

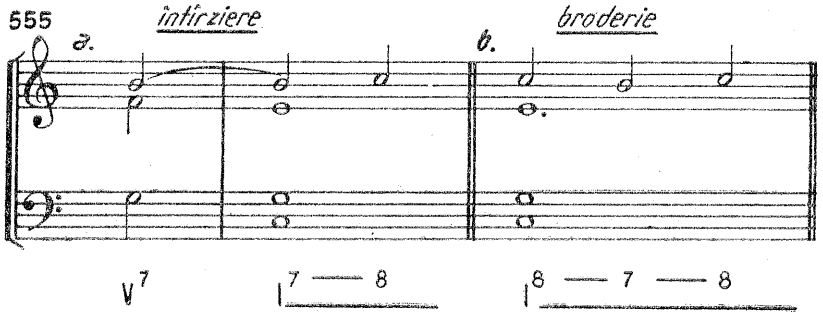


— *prin mers semitonal suitor*, indiferent dacă basul cîntă sau nu nota de rezolvare ;

554

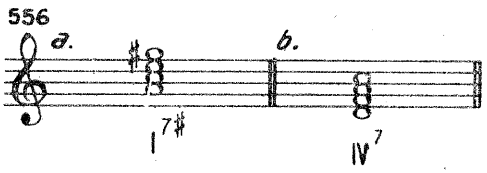


Cînd aceste septime se rezolvă pe armonie ținută, ele pot fi considerate mai degrabă note melodice (întîrzieri sau broderii) :

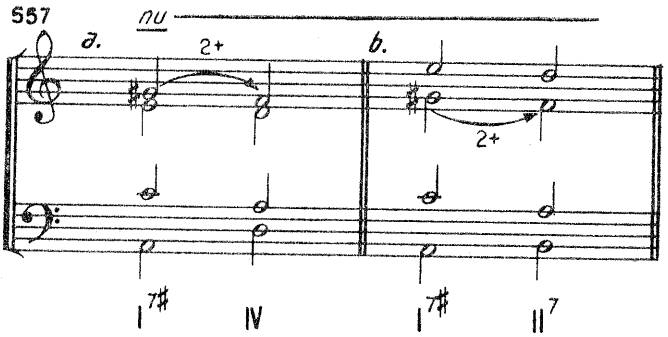


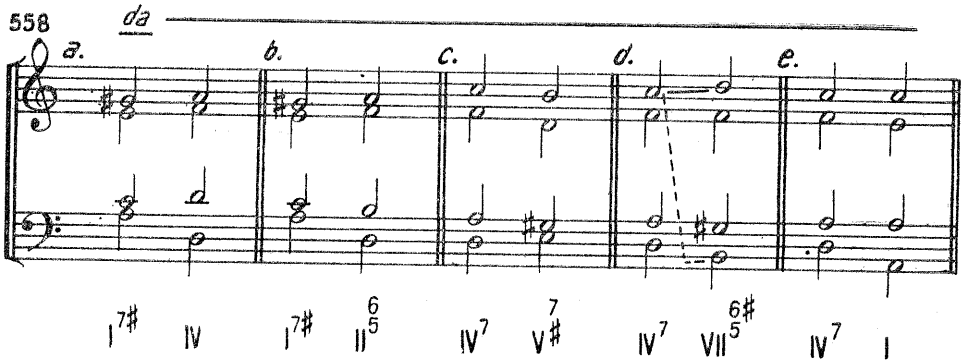
Tensiunea septimelor mari obligă la o rezervată și justificată utilizare.

În minor. În minor armonic, septima treptei întîi este mare, iar cea a treptei a patra este *mică* :



Foarte rar utilizată, septima tonicii nu permite, în minor, rezolvarea normală coborîtoare, din cauza *secundei mărite* la care ar da naștere :

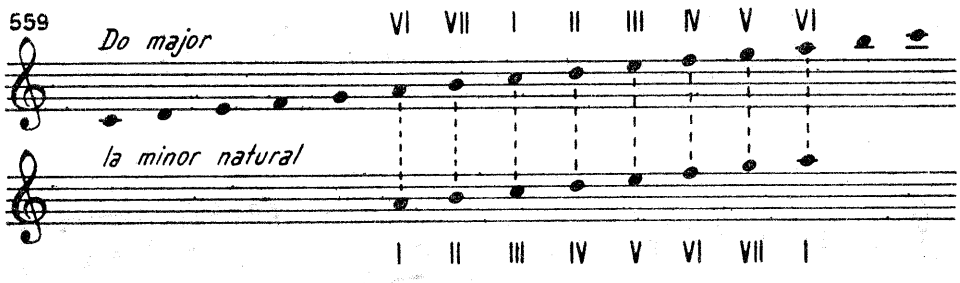




XIII. Diferite tipuri de minor şi major

Minorul natural

Denumim astfel varianta minorului ale cărei sunete provin din gama relativă majoră, aşa cum acestea ni le oferă, fără să se opereze nici o alteraţie, ceea ce explică calificativul de *natural :*



După cum se observă, ceea ce îl deosebeşte de minorul armonic este lipsa sensibilei, fapt care este denumit şi minorul fără sensibilă. Această treaptă a VII-a este cunoscută sub numele de *sub-tonică,* sau, deseori şi incorect, *subton.*

Din capul locului, vom distinge minorul natural în două ipostaze :

a) — ca *formă descendentă* a minorului melodic ;

b) — ca *mod eolic.*

În primul caz, treapta a VII-a, subtonica, apare ca o alteraţie pasageră într-un mers melodic coborîtor, în timp ce armonia conţine sensibila subînţeleasă sau afirmată, uneori, chiar concomitent cu subtonica.

Cu alte cuvinte, *subtonica melodică* coexistă cu *sensibila armonică*. Acest aspect al minorului natural este tipic pentru muzica clasică :

560

Bach - Clavecinul bine temperat
Caietul I - Fuga 16

(a = subtonica melodică ; b = sensibila armonică)

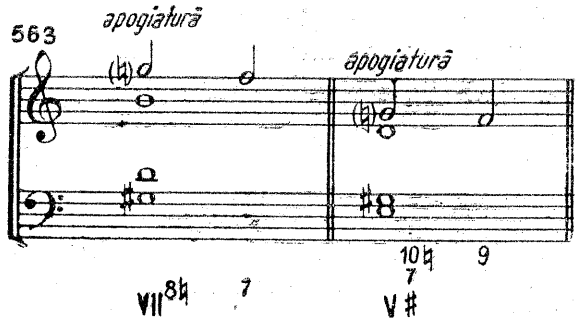
561

Mozart - Sonata pentru pian
în la minor

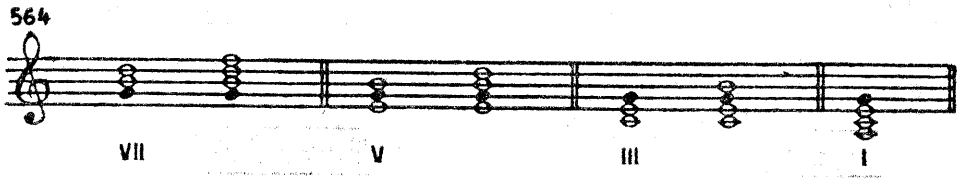
562

Beethoven - Simfonia a IX-a
Partea I

Uneori, cele două aspecte ale treptei a VII-a (subtonică și sensibilă) pot fi incluse în același acord :



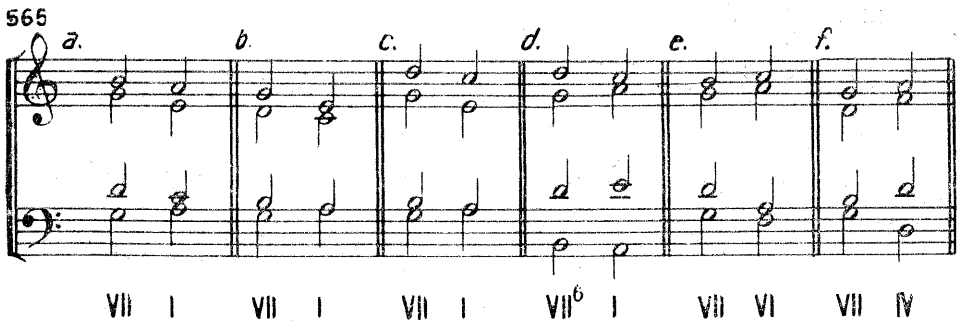
Spre deosebire de această formă descendentă a minorului melodic, unde subtonica este tratată mai totdeauna drept notă melodică, în minorul natural, ca mod de-sine-stătător eolic, această treaptă devine element constitutiv :



În consecință, speciile acordurilor care conțin treapta a VII-a naturală se vor modifica față de omologul fiecăruia din minorul armonic.

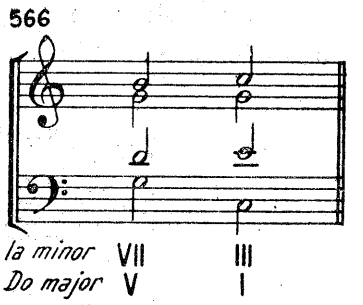
Acordul treptei a VII-a devine *perfect major*, iar septima respectivă devine *septimă de dominantă*.

Nemaifiind micșorat, acordul va putea fi utilizat în stare directă, iar fundamentala, nemaifiind sensibilă, va putea fi dublată și condusă liber :



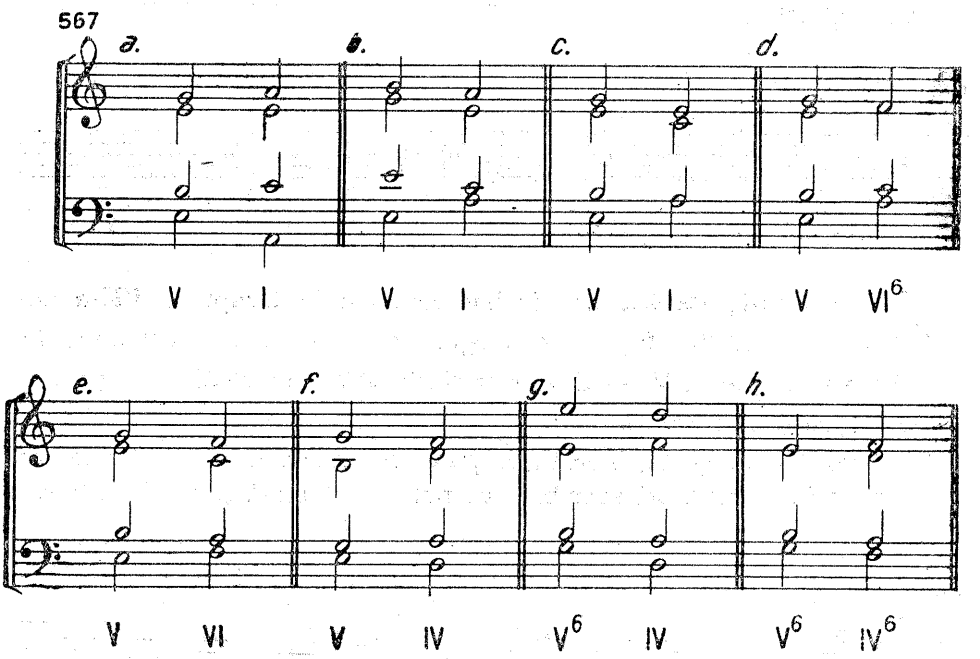
Acordul treptei a VII-a poate constitui, oricînd, un mijloc sigur și comod de incursiune în relativa majoră, mai cu seamă urmat de acordul treptei a III-a :

566



Acordul treptei a V-a, devenind minor, încetează să mai exercite funcția vădită de dominantă, lipsit fiind de sensibilă. El poate juca rolul de *dominantă imperfectă* (V—I), dar, totodată, poate fi urmat acum de oricare alt acord, deci și de IV sau II :

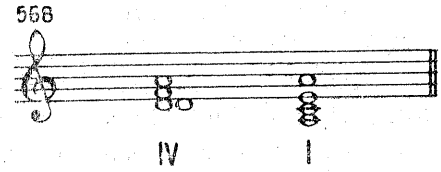
567



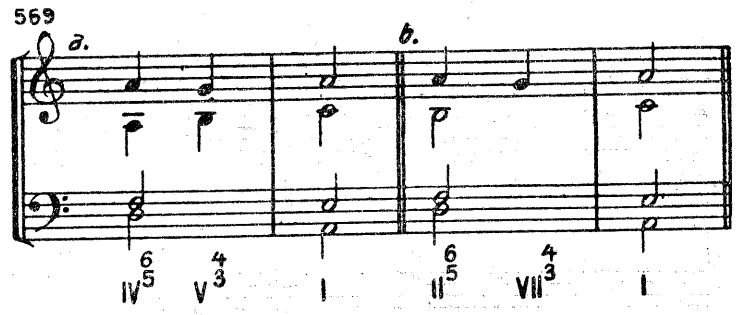
În muzica modală, cadența V—I (eolică) este practicată din plin, mai ales la încheieri.

În muzica clasică, în final, în minorul natural se evită cadența V—I fără sensibilă. În acest caz, se recurge fie la sensibilă, fie la cadența

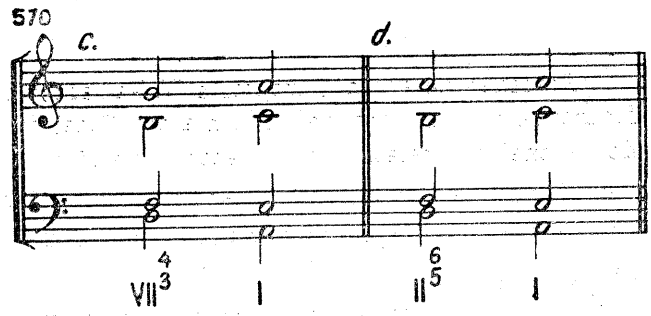
plagală,



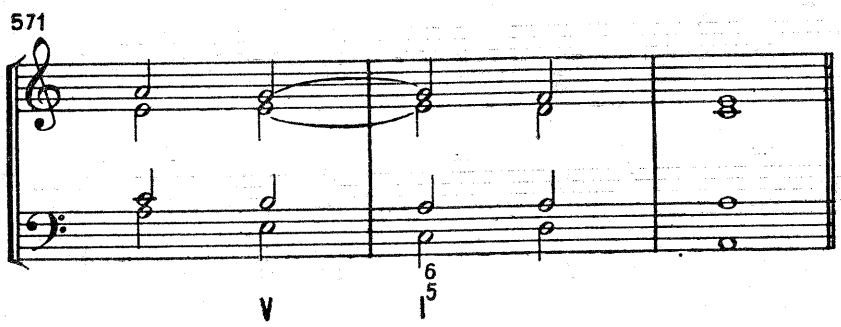
care ia, deseori, forma



sau, mai simplu :



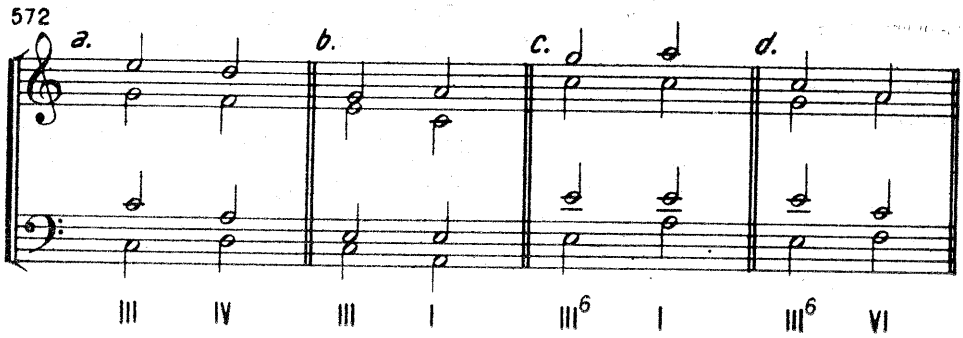
Relațiile V—I sînt acceptate, în anumite situații, dacă acordul tonicii e cu septimă :



În minorul natural nu se folosește *nona de dominantă* din cauza sonorității necorespunzătoare.

Acordul treptei a III-a, devenit perfect major, va fi utilizat și în stare directă, dublîndu-se terța, precum și *fundamentala*. În răsturnarea întîi mai păstrează o oarecare aluzie de dominantă, mai ales dacă se *dublează terța acordului*; se înlănțuie comod cu acordul treptei a VI-a, a cărei dominantă este :

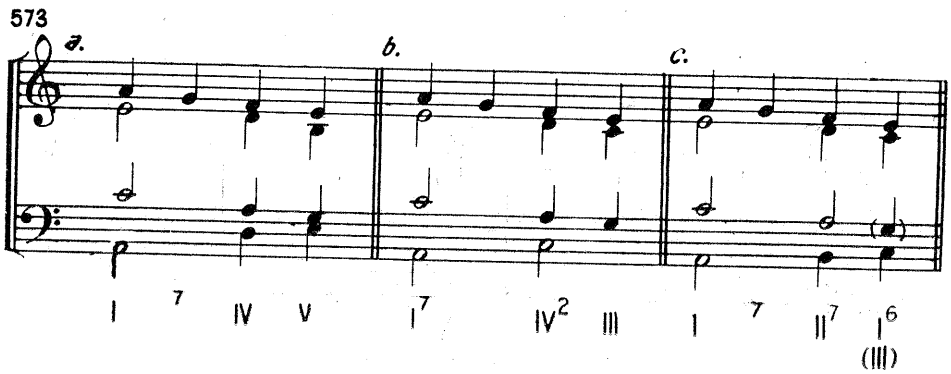
572



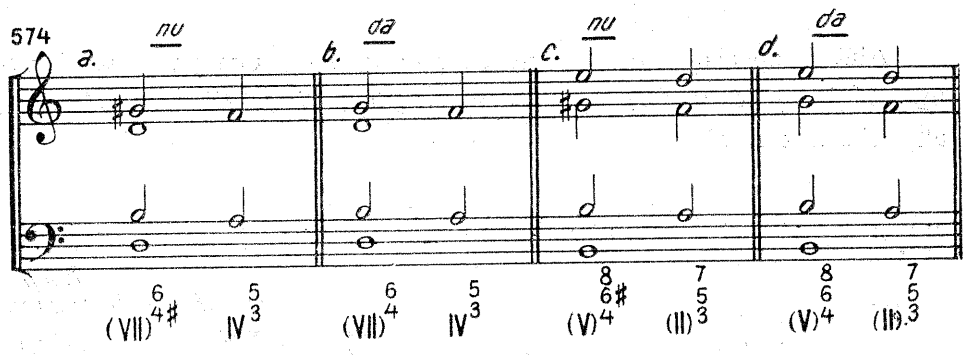
Precedat de acordul treptei a VII-a, acest acord poate polariza desfășurarea tonală spre relativa majoră. Dealtfel, dat fiind faptul că în două tonalități relative toate acordurile sînt comune, expunerea armonică devine deseori echivocă. Rămîne ca prin dublări, raporturi dominantice și puncte de sprijin, armonizatorul să afirme majorul sau minorul relativ.

Septima acordului de pe treapta I este mică și, în mod frecvent, este adusă prin pasaj și rezolvată treptat în jos, obținîndu-se astfel mersul tipic descendent al minorului natural :

573



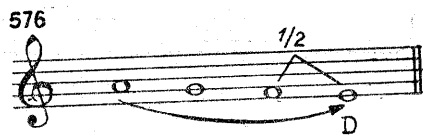
Acest mers treptat și descendent, posibil în această specie de minor, favorizează practicarea tuturor categoriilor de acorduri de $\frac{6}{4}$ cu note vecine, aparent disonante, care în minorul armonic erau interzise din cauza secundei mărite, creată de sensibilă :



Minorul melodic

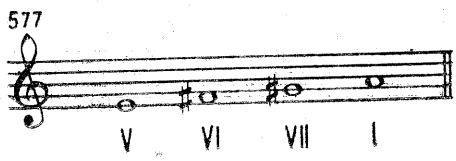
Minorul melodic reunește cele două tendințe de desfășurări firești ale melodiei (de unde și numele), una ascendentă, spre tonica superioară :

Alta descendentă, spre dominantă :



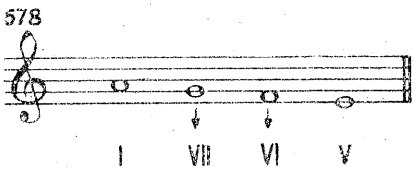
(După cum se observă, fiecare din cei doi poli de atracție sînt serviți de semitonul sensibil).

Prin apariția treptei a VI-a alterată suitor, intervalul de secundă mărită dispare, pentru a face loc unui interval de ton, creîndu-se, astfel, un tetracord tipic major :



Pentru a se preveni alunecarea în major, la coborîre se adoptă versiunea minorului natural :

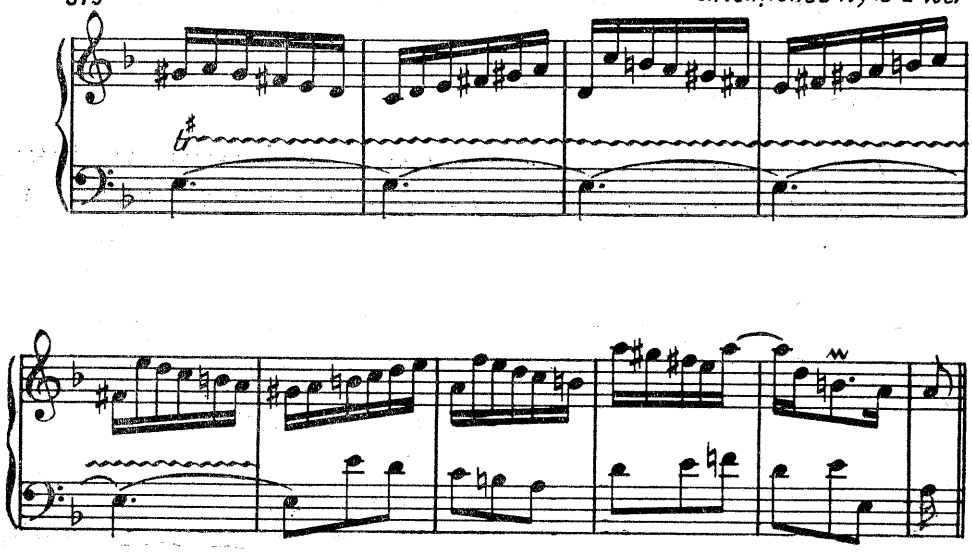
578



Alături de aceste forme, trebuie menționată o altă variantă, denumită minorul lui Bach, care folosește treptele VII și VI alterate suitor, atît în urcare cît și în coborîre :

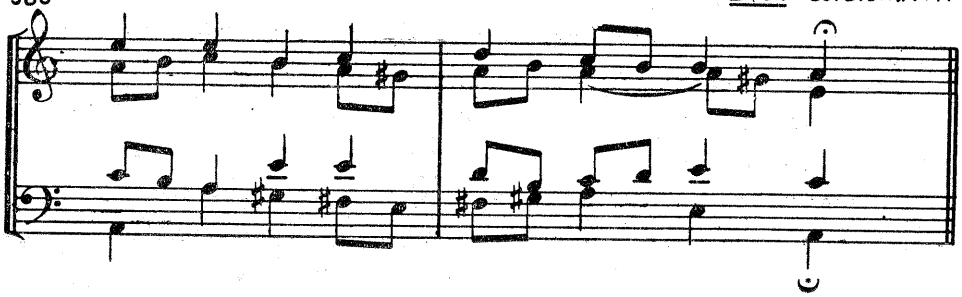
579

Bach - Invențiunea IV, la 2 voci

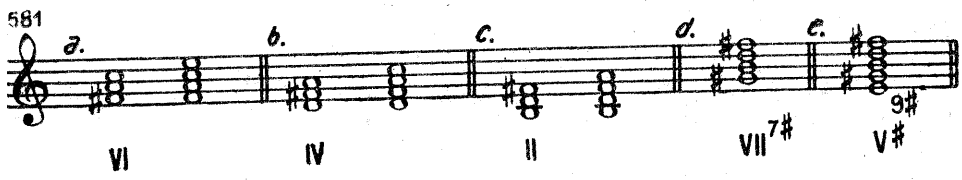


580

Bach - Coralul Nr. 141



Utilizarea treptei a VI-a alterată suitor modifică, firește, alcătuirea acordurilor care o conțin :



Acordul treptei a VI-a, devenit micșorat, va fi folosit, în consecință, în răsturnarea întîi, cu dublarea notei din bas.

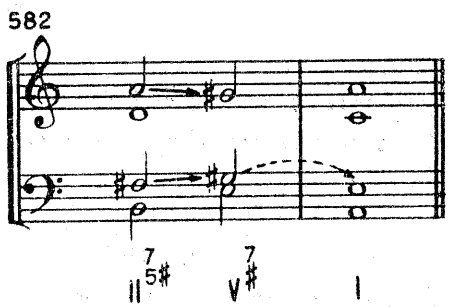
Acordul treptei a IV-a este acum perfect major, iar septima respectivă o septimă de dominantă cu tendința de a se îndrepta spre dominanta relativei majore (sol major).

Acordul treptei a II-a nu mai este micșorat, ci perfect minor.

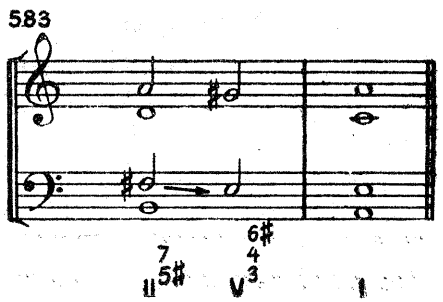
Septima acordului de pe treapta a VII-a nu mai este micșorată, ci mică, iar nona de dominantă este mare, ca și în omonima majoră.

Între aceste acorduri sînt cîteva, a căror utilizare creează unele situații speciale. O dificultate care se ivește în minorul melodic o constituie rezolvarea acordului de septimă al treptei a II-a.

Conducerea strictă a vocilor duce la dublarea sensibilei care, în acest caz, poate fi îngăduită, dacă una din sensibile sare o terță mai jos (bineînțeles, cea de la vocea internă) :

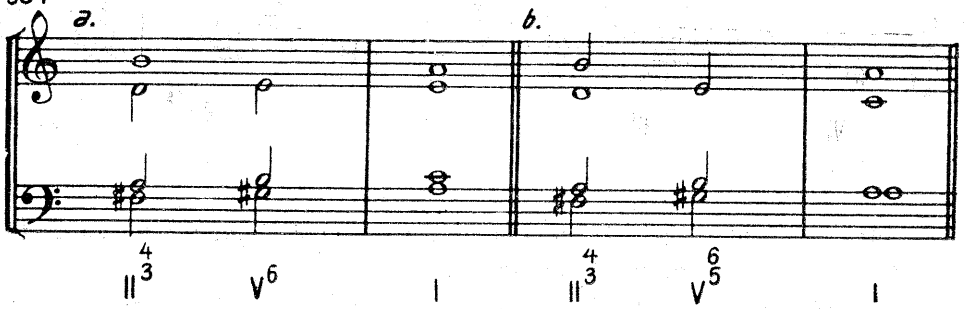


Dublarea sensibilei poate fi evitată, prin frîngerea mersului VI—VII de la vocea internă (tenor), prin VI—V, astfel :



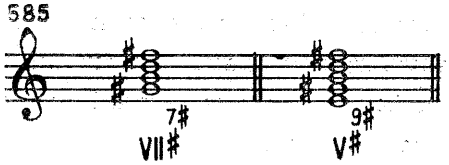
Dacă situația o permite, prin repartizarea la bas a mersului tipic VI—VII, atunci intervine rezolvarea excepțională, prin mersul ascendent al septimei, basul cîntînd nota de rezolvare :

584



De asemenea, emiterea concomitentă a treptelor VI și VII, așa cum ni le oferă acordurile treptelor VII și V, respectiv cu septimă și nonă,

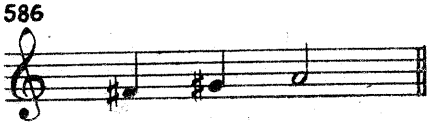
585



anulează caracterul melodic, *succesiunea* de trepte (VI—VII), tipică acestui minor, făcînd aluzie acordică directă la omonima sa majoră.

Mersul frecvent, tipic minorului melodic, prin care treapta a VI-a este urmată de a VII-a și apoi de tonică,

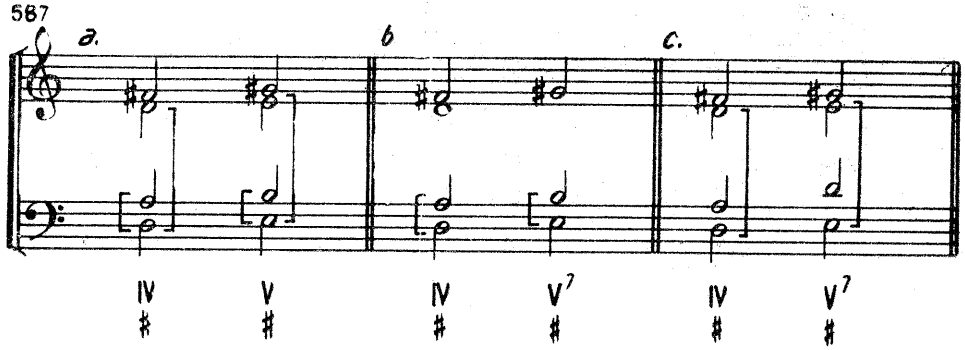
586



necesită unele precauții în armonizare, mai cu seamă în faza actuală, cînd nu operăm încă cu notele melodice, efectiv disonante.

Armonizate ca note reale în acordurile treptelor IV și V, se creează un mers paralel, interzis din capul locului :

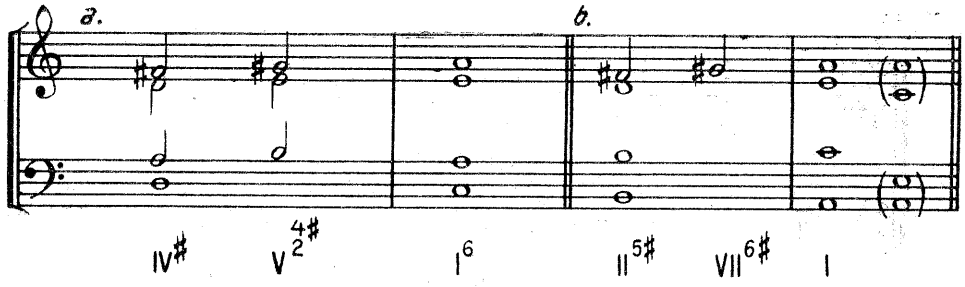
587



Totuși, soluțiile nu lipsesc. Cu aceleași acorduri, rezolvările sînt posibile dacă se renunță la stările directe ale acordurilor :

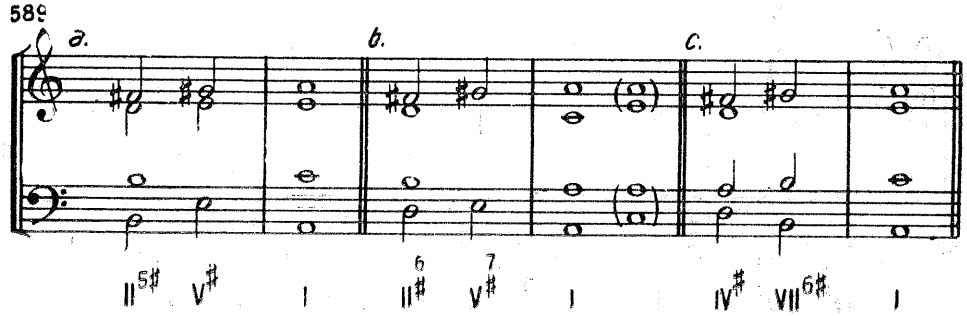
— mișcarea oblică, pe un bas ținut ;

588



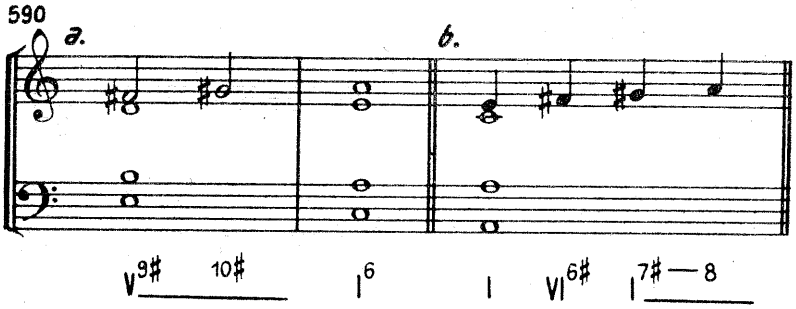
— folosirea acordurilor secundare (II în loc de IV și VII în loc de V) ;

589



— mersul melodic, pe note ținute ;

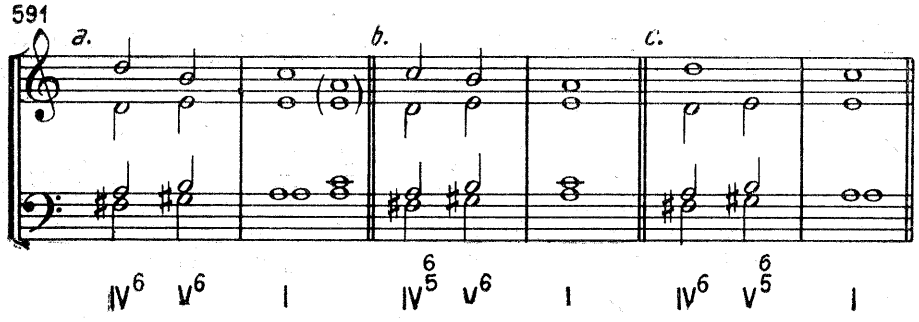
590

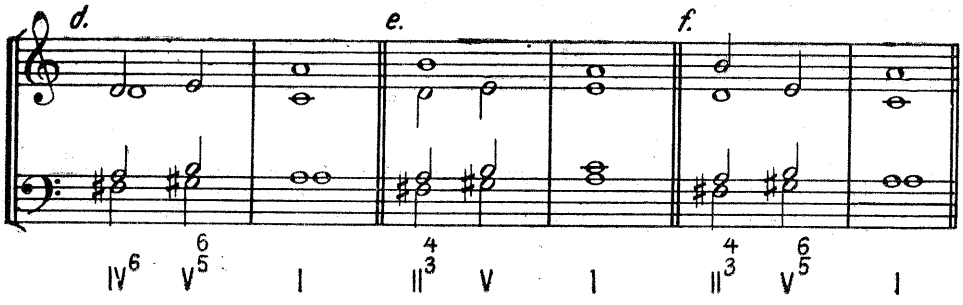


(mersul de la *a* va fi practicat din plin cu ocazia notelor melodice, efectiv disonante) ;

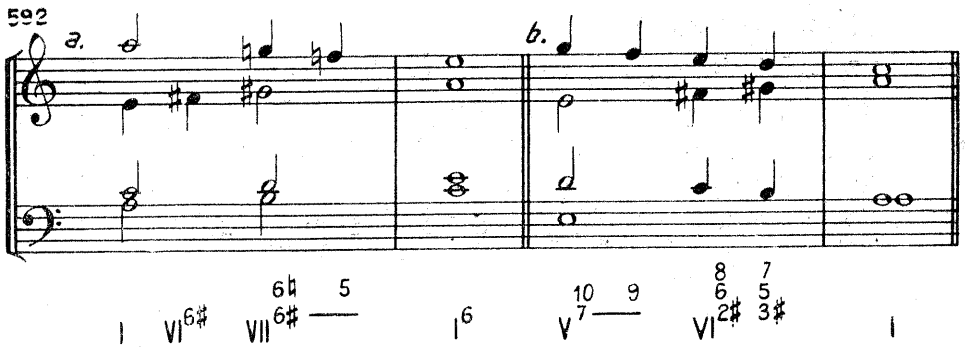
— folosirea acordurilor în răsturnări, în cazul în care mersul treptelor VI—VII este plasat la bas :

591

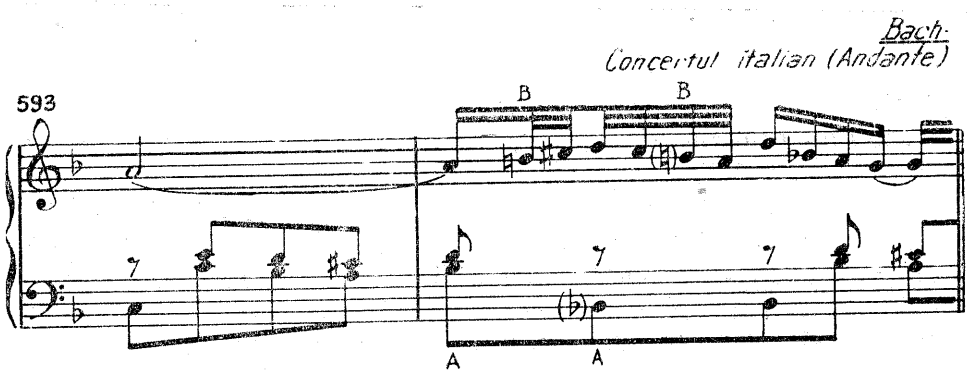




Cele două aspecte (ascendent și descendent) ale minorului melodic pot fi îmbinate concomitent :

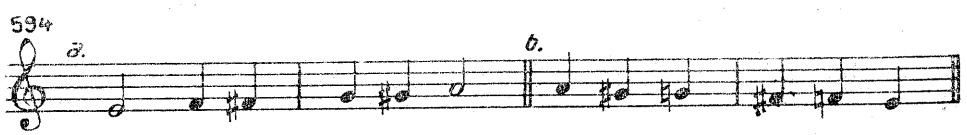


Ele vor fi practicate mai liber cu ocazia notelor melodice. De asemenea, putem întîlni simultan cele două aspecte ale treptei a VI-a :



(A = treapta a VI-a din *re* minor armonic natural sau melodic descendent, B = treapta a VI-a din *re* minor melodic ascendent).

În acest stadiu, nu sînt îngăduite mersurile treptate cromatice ale treptelor variabile :

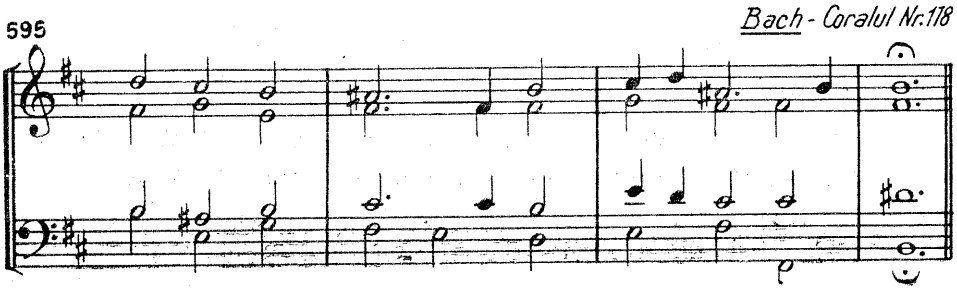


Ele vor fi evitate nu ca greșeală sau stîngăcie muzicală, ci ca o abatere de la stilul strict diatonic, pe care-l practicăm în această fază.

Cadența picardiană

Încheierea unei piese dintr-o tonalitate minoră, pe acordul *major* al tonicii se numește *cadență picardiană*[1]. O întîlnim frecvent în muzica preclasică, mai cu seamă la Bach, unde aduce în final un efect optimist, confirmînd rezonanța naturală a fundamentalei :

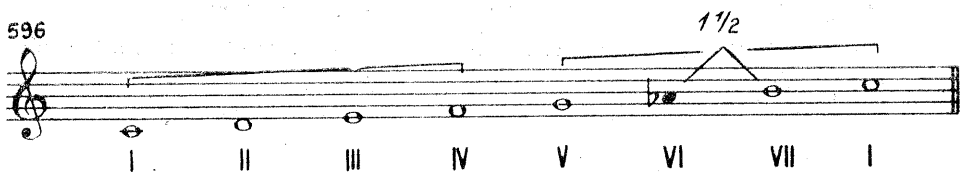
595



Majorul armonic[2]

Odată cu apariția romantismului și a școlilor naționale, coloritul armonic capătă un avînt și o extindere remarcabile, menite să sugereze și să exprime frenezia noilor frămîntări în expresie, pentru care clasicele tonalități majore și minore erau insuficiente. Printre noile scări folosite, se impune cea majoră armonică. După cum arată și denumirea, este vorba de o gamă majoră cu treapta a VI-a coborîtă, ceea ce creează o *secundă mărită* între treptele VI și VII, caracteristică gamei armonice :

596



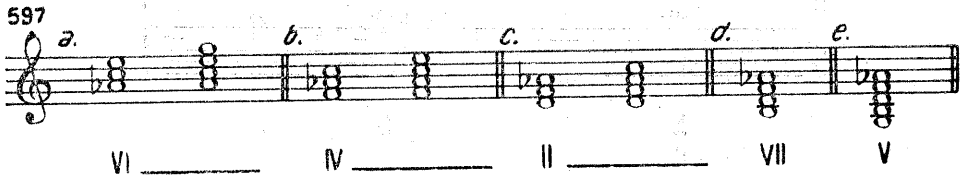
[1] Unii teoreticieni o denumesc *terța picardiană*.

[2] I se mai spune : major-minor (Molldur) și, uneori, în mod nejustificat bitonal.

După cum se observă, tetracordul inferior rămîne major, în timp ce tetracordul superior este tipic pentru minorul armonic, de unde și numele de major-minor. Această oscilație sau împletire între cele două moduri aduce o nouă și aparte culoare în paleta armonică.

Iată acordurile care se modifică, prin introducerea treptei a VI-a coborîte :

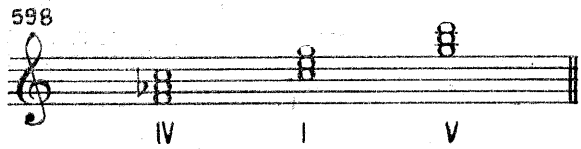
597



Acordurile, devenite micșorate sau mărite, intră la regimul specific al acestor acorduri.

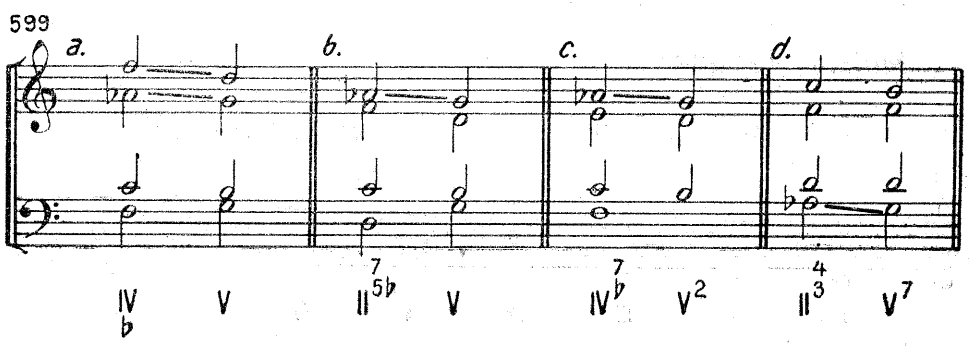
Dacă acordul subdominantei a devenit minor, rămîne acordurilor de tonică și dominantă să restabilească majorul :

598



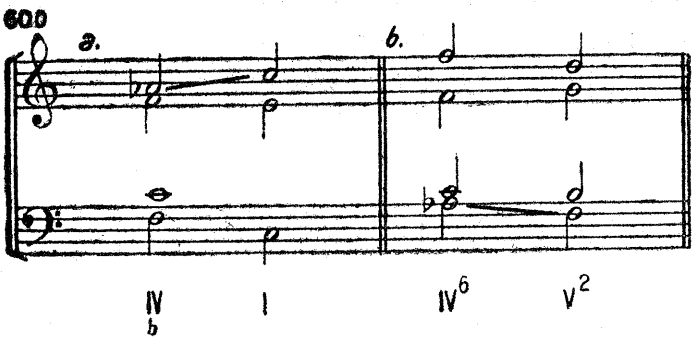
Totodată, treapta a VI-a își pierde libertatea de mișcare din majorul clasic, căpătînd o funcție atractivă de *sensibilă coborîtoare la dominantă*. În consecință, se interzice dublarea ei :

599



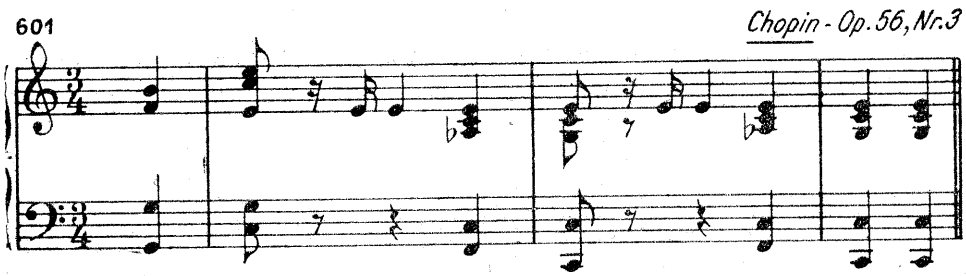
Această sensibilizare a treptei a VI-a nu o împiedică, totuși, să sară uneori o terță ascendentă sau descendentă :

600

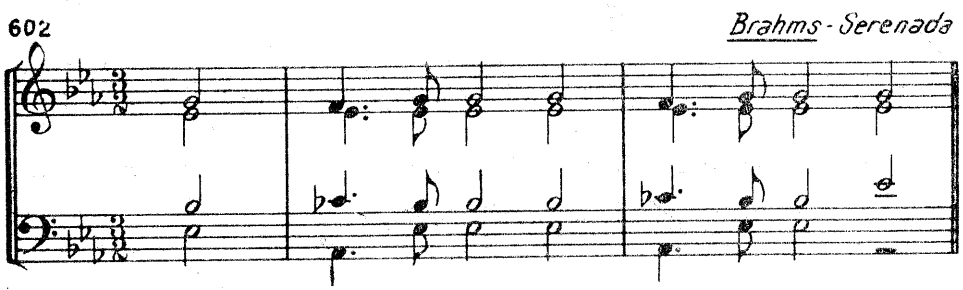


Prezența acestei trepte minorizate în ambianța majoră aduce, uneori, o notă de melancolică tandrețe, o gravitate în plus, în orice caz, un joc șăgalnic între cele două moduri clasice, pe care încearcă să le alieze :

601



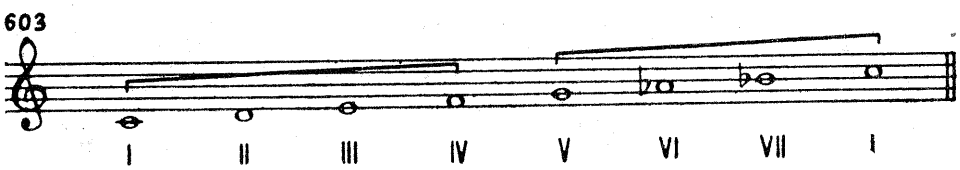
602



Majorul melodic

Majorul cu treptele VI și VII coborîte este denumit melodic :

603



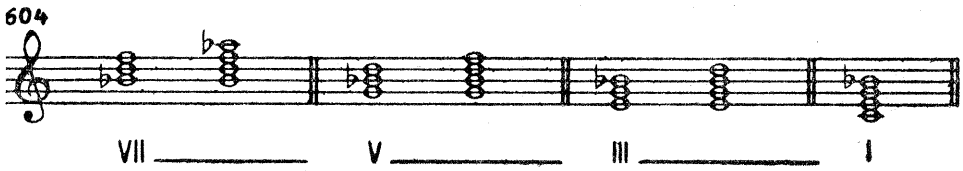
Secunda mărită dintre treptele VI și VII devine, astfel, o secundă mare.

Tetracordul inferior, tipic majorului, este continuat de un tetracord aparținînd minorului natural sau melodic descendent.

Prin dispariția sensibilei, caracterul dominantic al acordului de pe treapta a V-a slăbește, el putînd fi urmat de oricare altul.

Față de acordurile semnalate la majorul armonic, se mai produc modificări în următoarele cazuri :

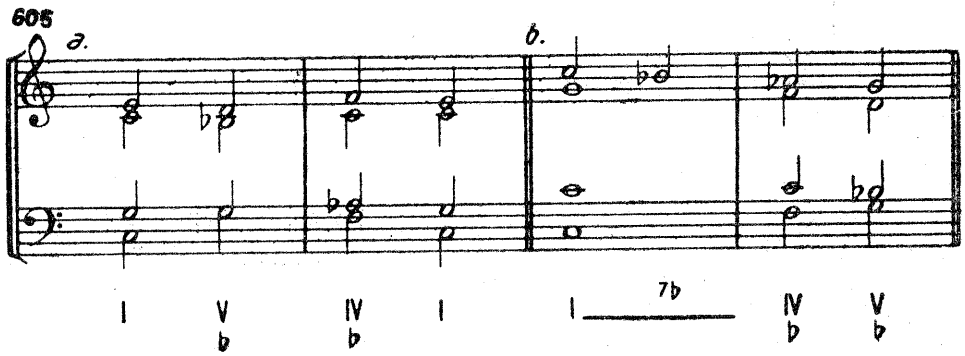
604



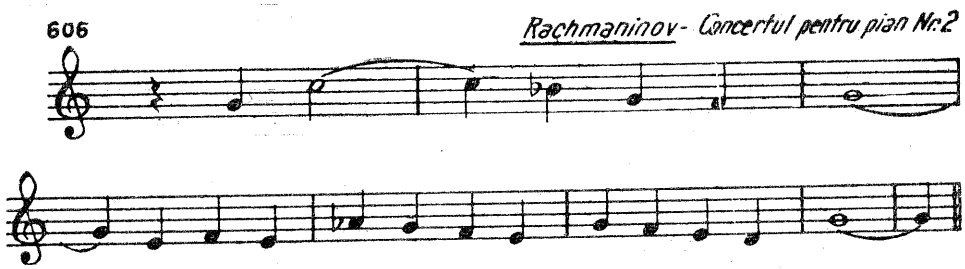
După cum se observă, prin acordurile de pe treapta a VII-a se favorizează o tendință modulatorie spre *Mi bemol,* relativa omonimei minore, iar prin acordurile de pe treptele III și I, cu septime, spre subdominantă.

Lipsa sensibilei imprimă tonalității un caracter modal, pe care unii compozitori din școlile naționale l-au utilizat cu excelente rezultate :

605



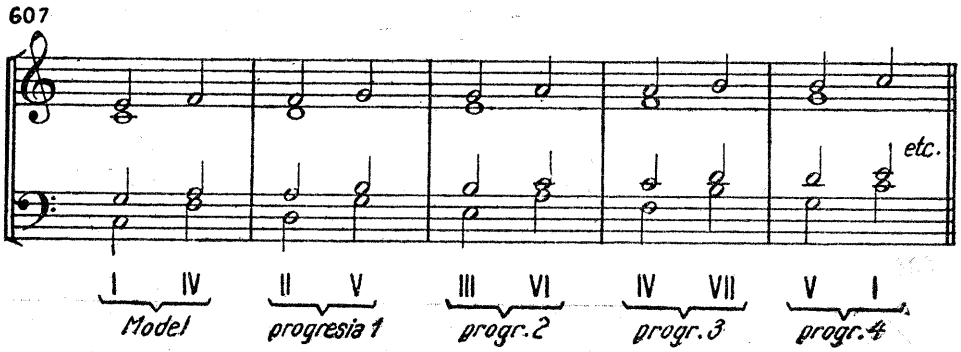
606



XIV. Secvențele sau marșurile armonice[1]

Reproducerea simetrică, repetată la intervale constante, a unor desene sau unități melodice și armonice se numește marș sau secvență armonică. Într-un asemenea procedeu, vom deosebi *modelul* și *reproducerea* (secvența sau progresia), *la un anumit interval* ascendent sau descendent :

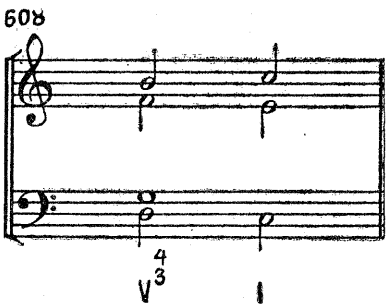
607



Cercetînd exemplul de mai sus, constatăm că, în cazul de față, modelul constituit de măsura întîi este reprodus constant de fiecare progresie, la interval de secundă ascendentă. Același model poate genera marșuri armonice diferite, în funcție de sensul și de intervalul la care îl reproducem.

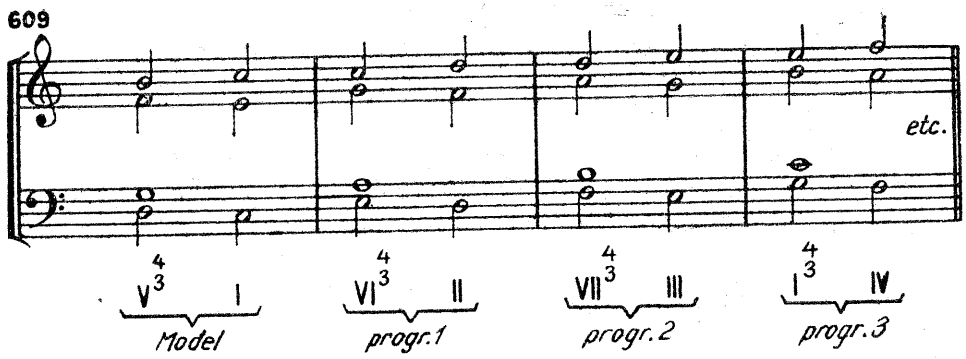
De pildă, modelul următor (ex. 608),

608

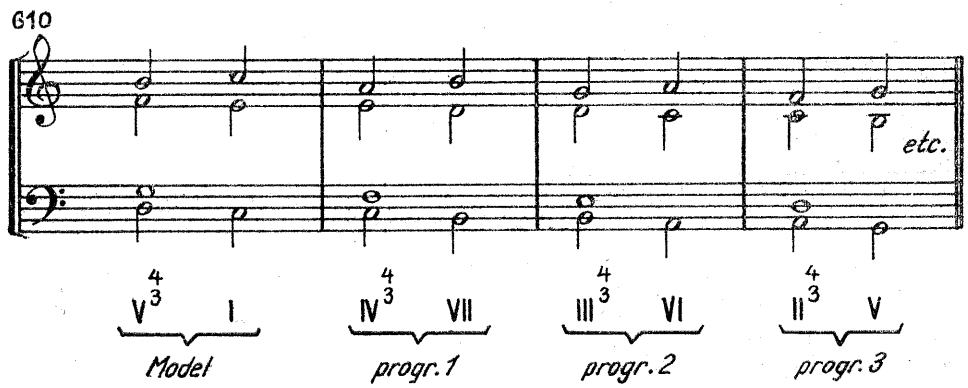


[1] Sau progresii armonice.

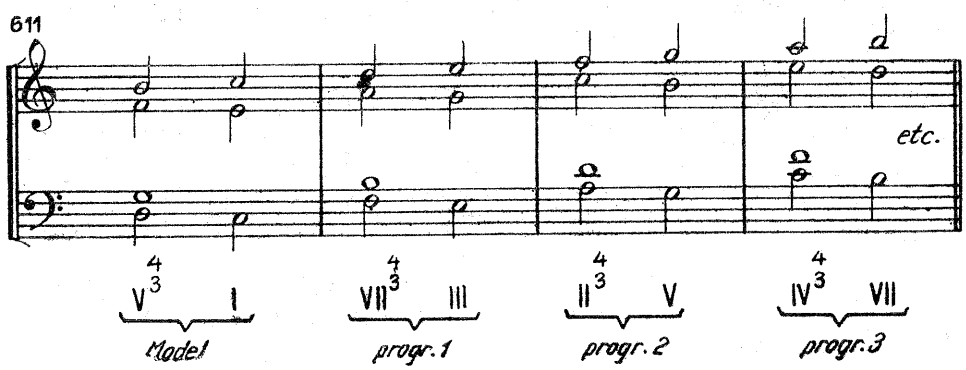
reprodus constant la o secundă ascendentă, dă naștere la următorul marș armonic :



La o secundă descendentă, marșul armonic arată astfel :

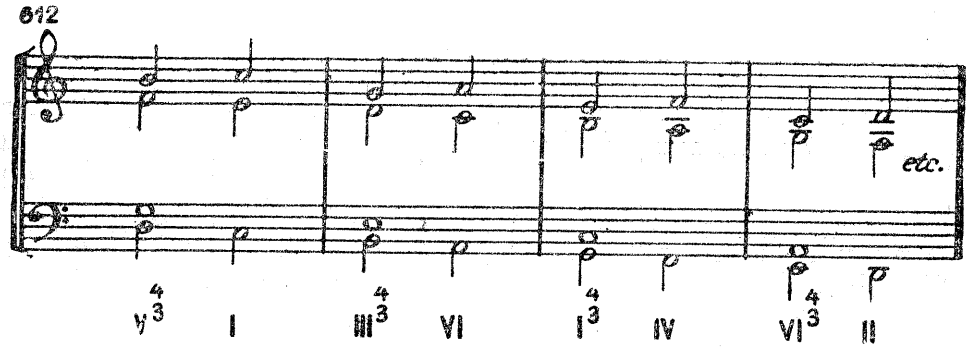


La o terță ascendentă :



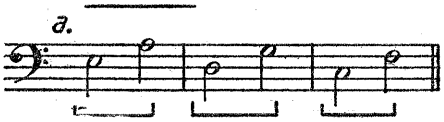
La o terță descendentă :

612

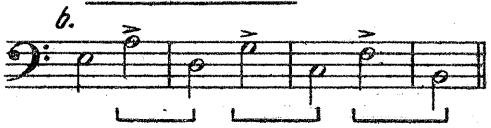


Exemplele de mai sus s-au limitat la cele mai simple relații, folosind drept model numai înlănțuirea de două acorduri, reduse la notele lor reale, început și sfîrșit în limitele unei măsuri. Dar modelul poate fi deplasat de pe o jumătate a măsurii pe cealaltă, ceea ce aduce o înviorare și o binevenită deplasare a accentelor :

613 *în loc de:*



614 *se poate prefera:*

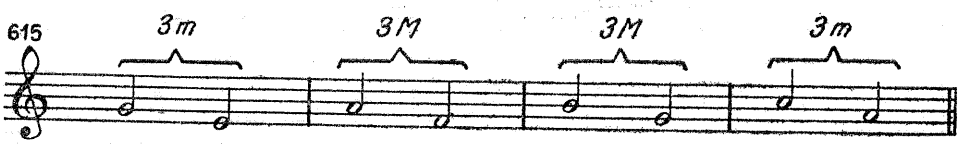


Un model poate include înlănțuirea a mai multor acorduri, ca și a mai multor măsuri, utilizînd totodată notele melodice (întîrzieri, broderii, apogiaturi etc.). În acest caz, secvențarea devine un procedeu de compoziție, mai ales în dezvoltări.

Marșurile armonice sînt de două feluri : *unitonale* și *modulante*.

În prima categorie, marșurile sînt construite numai din sunetele diatonice ale tonalității respective. În consecință, cantitatea unui interval reprodus rămîne aceeași, dar calitatea diferă, conform specificului tonal :

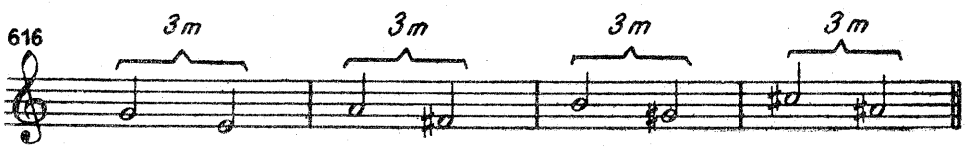
615



În cazul marșurilor modulante, se reproduc exact, nu numai *cantitatea* ci și *calitatea* intervalului din model. În felul acesta, se părăsește tonalitatea, instalîndu-se o modulație.

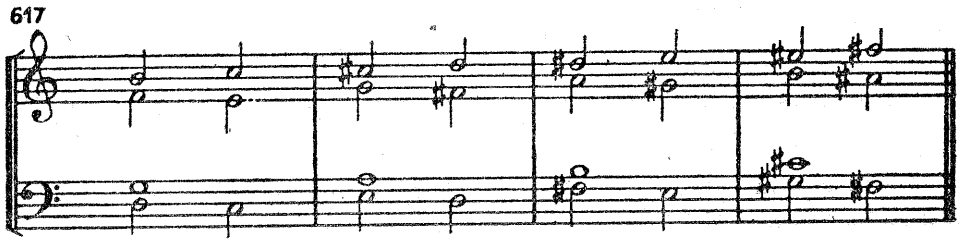
Baza marşului modulant o constituie gama cromatică :

616



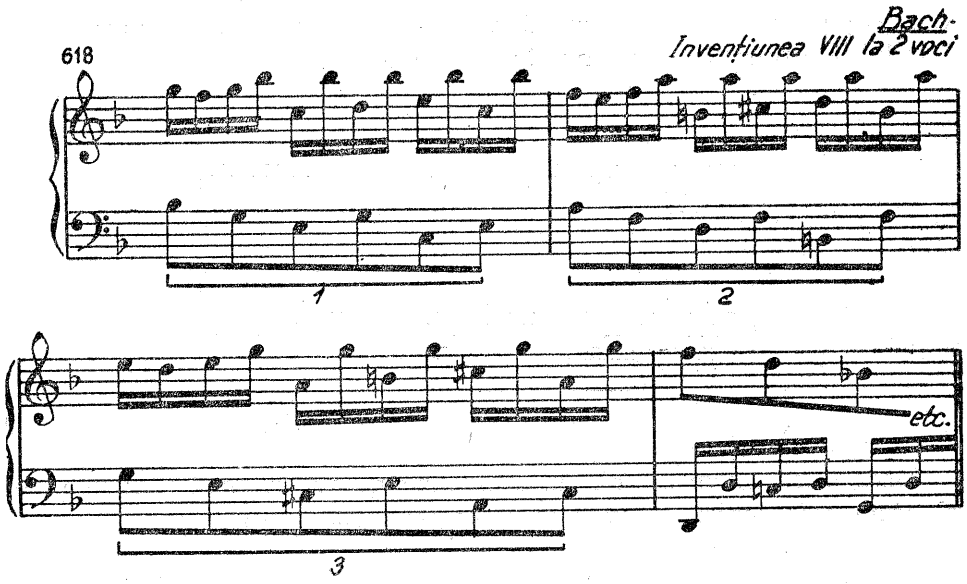
Este un procedeu simplu şi convingător de a modula, de care însă nu trebuie să se abuzeze, dat fiind caracterul său oarecum automatic şi previzibil :

617



Din aceste motive, se recomandă ca marşul armonic, *unitonal* sau *modulant,* să nu repete formula mai mult de trei ori :

618



Din cercetarea exemplului de mai sus, mai constatăm că, pentru realizarea unui marş armonic în minor, se utilizează *minorul melodic,* cu

variantele respective pentru pasajele ascendente, evitîndu-se minorul armonic, din pricina secundei mărite, cu toate licențele acceptate în secvențe.

Teoreticienii[1] au remarcat natura melodică a marșului armonic, inerția creată de repetarea simetrică, la intervale constante, care antrenează și determină mișcarea marșului. Iată de ce, în construcția secvențelor, sînt admise o serie de abateri de la regulile armonice, fără ca desfășurarea muzicală să aibă de suferit, dimpotrivă, ea devenind foarte firească și facilă de intonat. Dealtfel, fără aceste îngăduințe marșul armonic ar fi irealizabil.

Printre cele mai frecvente dintre ele se numără :

— intonarea cvartelor mărite ;

— mersul liber al sensibilei ;

— dublarea sensibilei ;

— utilizarea acordurilor micșorate și mărite în stare directă ;

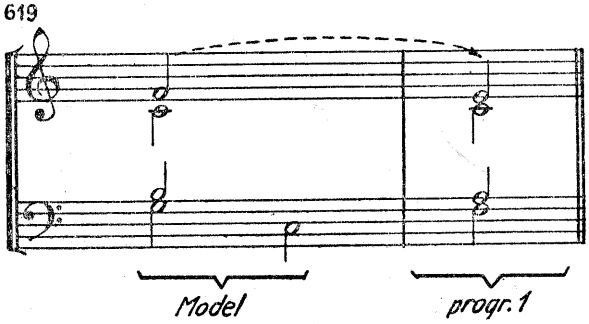
— relația V—IV ;

— directism general la legarea modelului de progresia 1 și, ulterior, în punctele simetrice ;

— cvinte și octave directe[2], nepermise altfel, în aceleași puncte de sudură.

Condiția unui marș armonic reușit este ca modelul să fie realizat corect. Pentru a se asigura apoi o desfășurare neforțată (septime care nu se rezolvă etc.), se recomandă ca odată cu modelul să construim și reproducerea primului său timp din progresia întîi[3] :

619



Dacă intenționăm să folosim o septimă pe *do*, în model trebuie să verificăm dacă aceasta se va rezolva corect în progresia întîi.

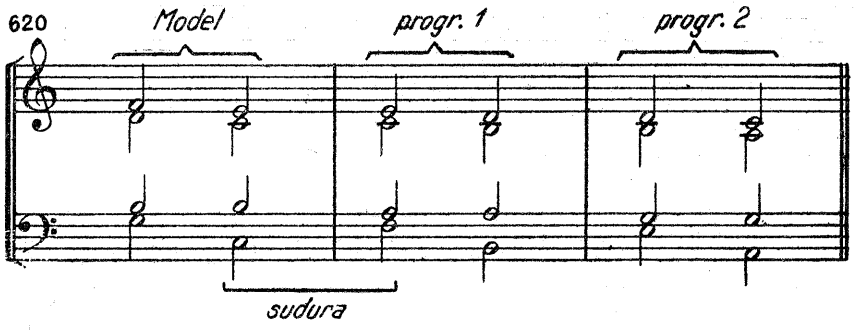
---

[1] Primul este considerat muzicologul belgian Fr. J. Fétis (1784—1871).

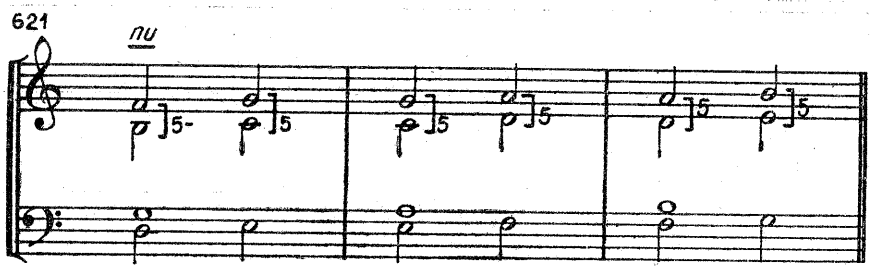
[2] Unii teoreticieni admit aici chiar și cvinte și octave paralele.

[3] În faza de studiu, unii pedagogi recomandă ca, în cazul unei teme în care se descifrează un marș armonic, să se construiască întîi marșul, în cele mai bune condiții și apoi restul temei.

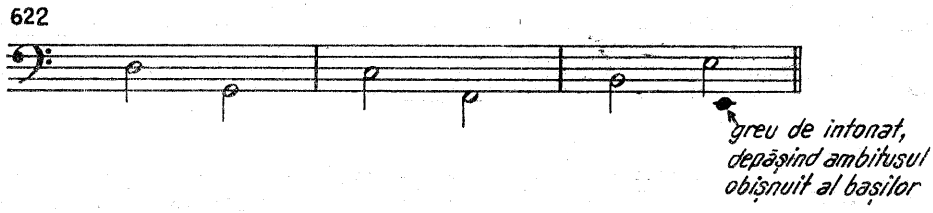
Septima (sunetul *si*) are rezolvarea pe sunetul *la* de la tenor. E posibilă plasarea lui *si* tot la tenor ? Da, cu atît mai mult cu cît în felul acesta este și pregătit. Cu un model și cu o sudură corecte, marșul armonic este asigurat :



În recomandarea construirii modelului, trebuie să menționăm un caz particular, în care un model corect poate deveni o incorectitudine în marșul armonic unitonal. E vorba de mersul admis din *cvintă perfectă* în *cvintă micșorată*[1] care, prin reproducere, devine *lanț de cvinte perfecte paralele*, ceea ce trebuie evitat :



Uneori, din motive vocale, intonația prezintă *aparente abateri* de la strictețea simetriei ; e vorba de răsturnarea unor intervale, sunetele rămînînd aceleași :

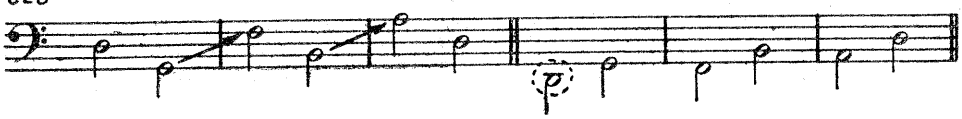


[1] Cînd basul merge în burdon cu vocile respective.

Sau, pentru a evita note sau intervale dificile, care ar pune execuția în pericol.

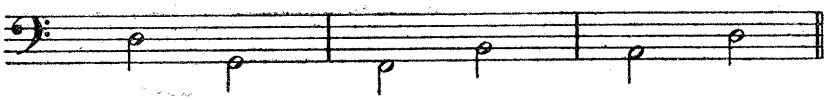
De pildă, în loc de

623



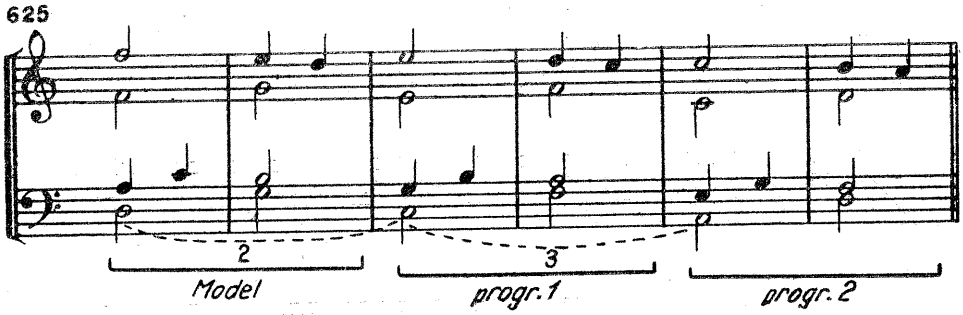
vom prefera o aparentă asimetrie, prin răsturnarea intervalului :

624



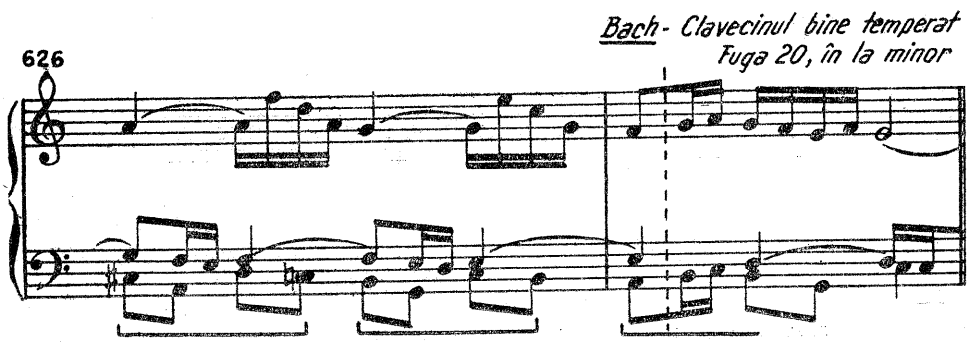
Dacă necesitățile discursului muzical o impun, marșul armonic poate, uneori, să respecte constant numai construcția internă a fiecărei unități (model — progresie), dar nu și intervalul la care se face reproducerea :

625



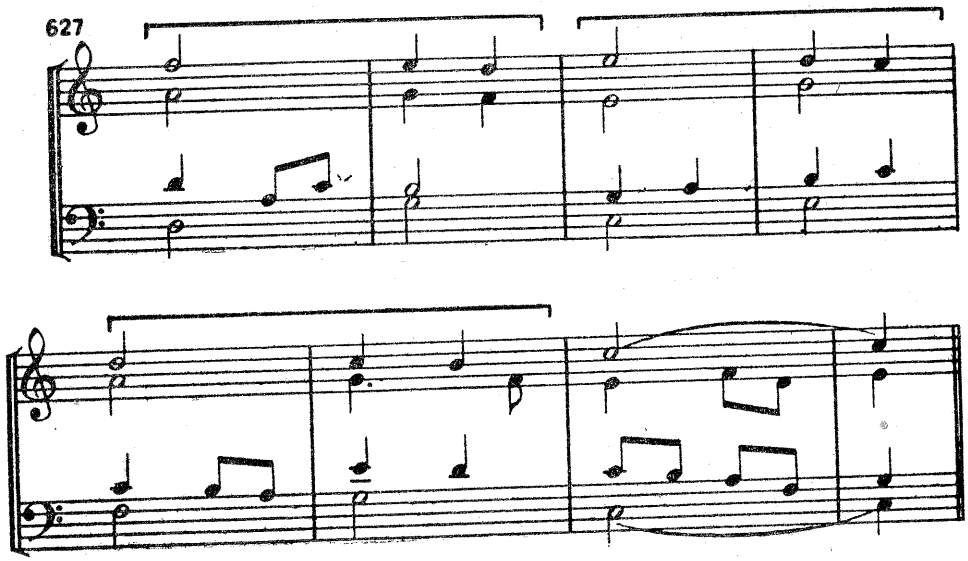
După primul acord al ultimei progresii se poate modifica simetria marșului armonic, în vederea unei bune legături cu ceea ce urmează :

626



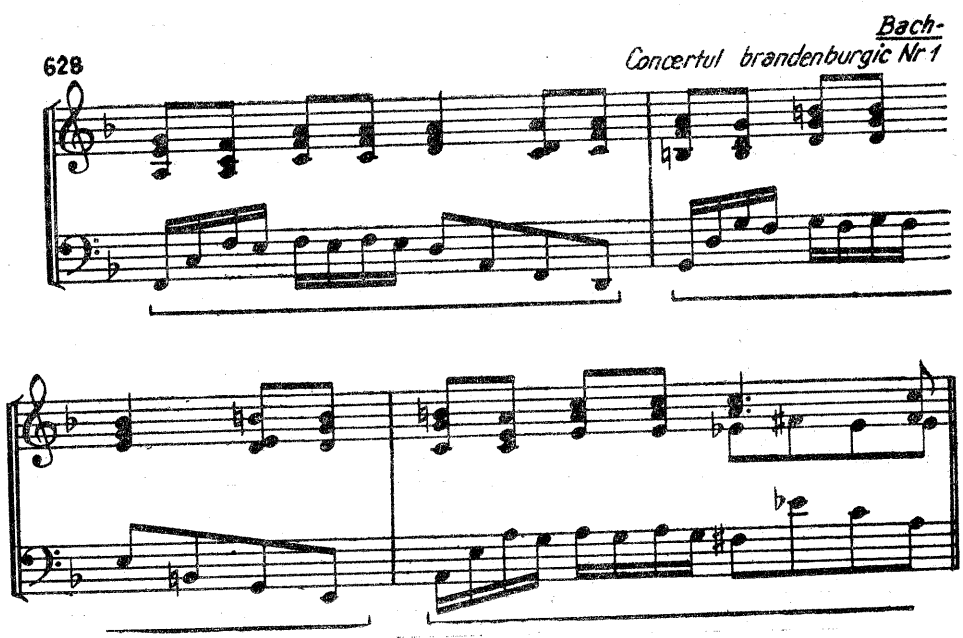
Uneori, mai cu seamă într-un stil mai liber, putem întîlni *simple progresii melodice*, în care numai vocea care expune melodia urmărește transpunerea modelului, celelalte voci neangajîndu-se în reproduceri :

627



Multe din dezvoltări, la Bach și chiar în muzica clasică, se bazează pe schemele unor marșuri armonice, de obicei modulante, rafinate și ornamentate, grație nenumăratelor procedee contrapunctice :

628



629 Secvență melodică aproximativă

Bach-
Concertul brandenburgic Nr. 3

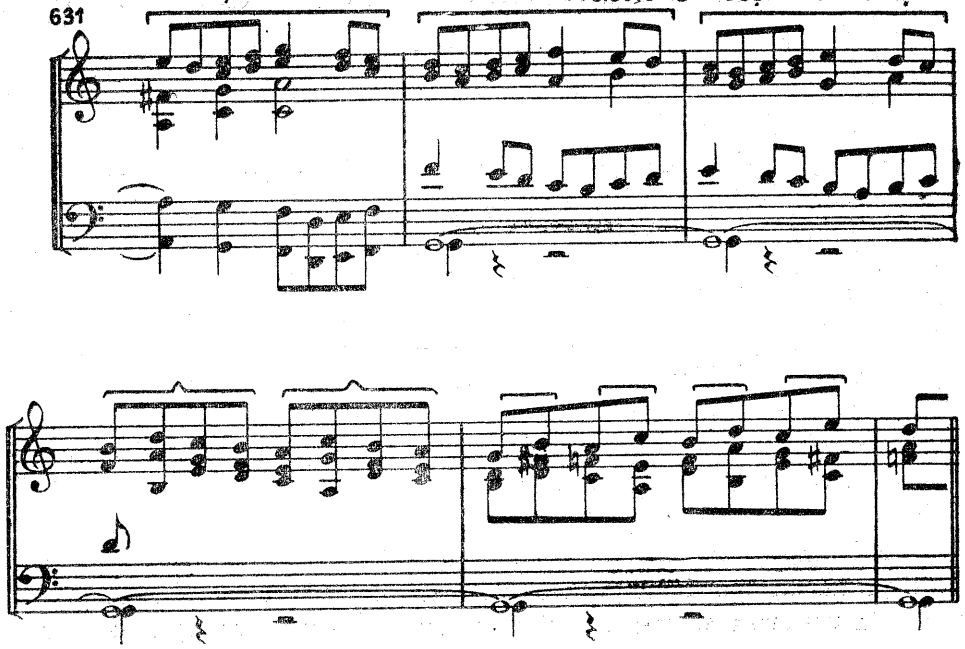
630

Mozart-Sonata Nr. 1

Secvențe melodice

Preludiu la Maeștrii Cîntăreți

Wagner-



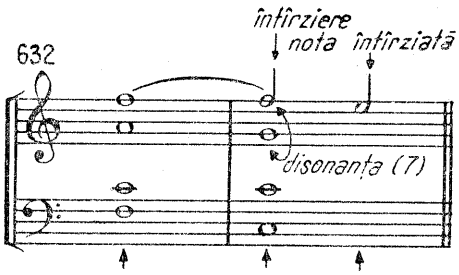
XV. Notele melodice efectiv disonante

Notele melodice, pe care le-am întîlnit pînă acum (întîrzieri, apogiaturi, broderii, note de pasaj etc.), creau acorduri obișnuite de terțe, care nu aveau nimic disonant în sine (simple răsturnări), dar care impuneau o rezolvare, fapt pentru care erau denumite *aparent disonante*. În capitolul de față, aceleași note melodice vor crea, cu elementele acordului, ciocniri de *secunde, septime* și *none,* motiv pentru care ele vor fi considerate ca fiind *efectiv disonante*. Se obțin, astfel, agregate armonice cu noi aspecte, foarte diverse, care vor constitui, mai tîrziu, o fază intermediară pentru apariția unor noi structuri sonore, utilizate frecvent în muzica secolului nostru. Toate aceste note ornamentale alcătuiesc, la un loc, ceea ce se numește *figurația melodică*.

Notele melodice sînt tot atît de vechi, pe cît este polifonia însăși. Dacă ele nu au apărut în primele teme de armonie se datorește faptului că în predarea acestei discipline se impun rațiuni pedagogice și nu istorice.

Întîrzierea[1]

Întîrzierea efectiv disonantă[2] creează un șoc mai puternic decît cea expusă la capitolul *disonanțelor aparente,* prezentînd, totodată, o varietate mult superioară în aducerea și rezolvarea elementelor respective :



După cum se știe, o întîrziere presupune trei momente : *pregătirea, întîrzierea propriu-zisă* și *rezolvarea.*

Orice acord poate să conțină una sau mai multe întîrzieri. Cele mai reușite însă sînt cele realizate în acordurile consonante ; conflictul, obținut prin întîrziere, apare aici cu toată claritatea, fără echivocuri.

---

[1] I se mai spune și *suspensie.*

[2] Sunetul *real* face parte din structura acordului respectiv, pe cînd sunetele *ornamentale* sînt străine și sînt aduse din motive melodice.

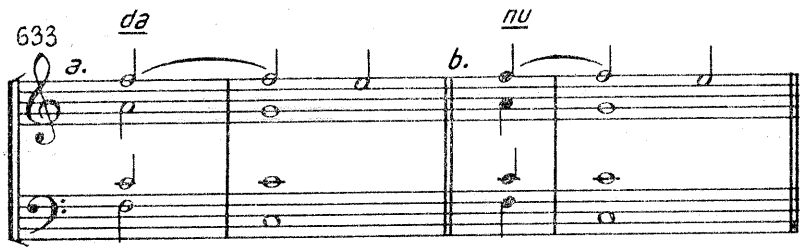
Oricare din elementele acordului poate fi *întîrziat, descendent* sau *ascendent*.

Întîrzierea poate fi plasată la orice voce[1]. Atunci cînd ea se produce la bas, necesită precauții în plus, pe care le vom semnala la timpul potrivit.

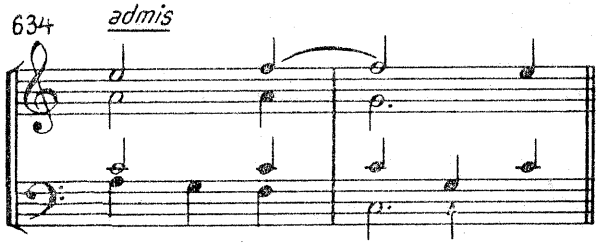
Pregătirea

Întîrzierea se consideră *pregătită,* atunci cînd figurează în acordul anterior, ca *notă reală,* la aceeași voce.

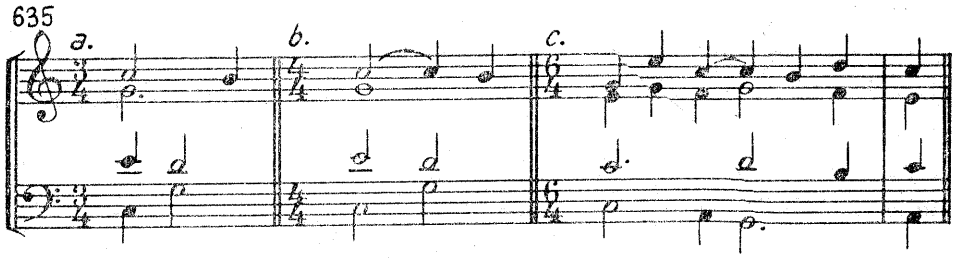
În stilul sever, se impune ca *durata pregătirii să fie cel puțin egală cu cea a întîrzierii :*



În măsura de trei timpi se îngăduie o pregătire mai scurtă, cu condiția ca timpul al doilea din măsura întîrzierii să fie marcat printr-un sunet :

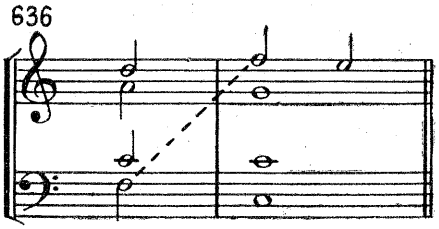


În măsurile de trei timpi mai este posibilă o întîrziere și de la timpul al doilea la al treilea[2] ; de asemenea, pe timpul trei în măsura de patru timpi și pe al patrulea în măsura de șase timpi :



[1] Cea mai expresivă rămîne întîrzierea la sopran.
[2] Timpul doi fiind considerat mai tare decît trei.

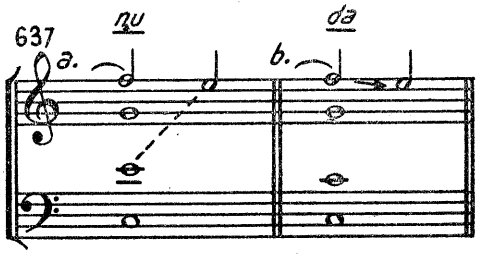
Întîrzierea se consideră *semipregătită,* atunci cînd face parte ca notă reală din acordul anterior, dar este plasată *la altă voce :*



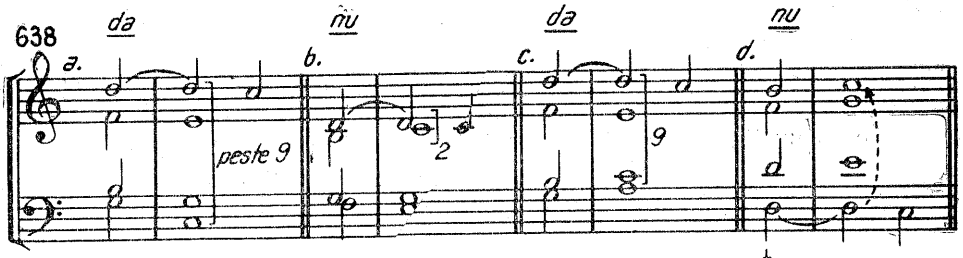
Întîrzierea nepregătită este considerată *apogiatură* și va fi expusă la locul respectiv.

Întîrzierea propriu-zisă

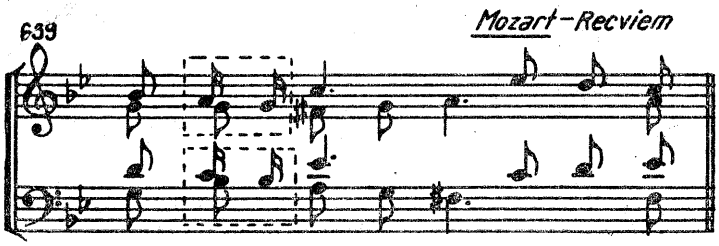
Întîrzierea se produce pe timp tare sau fracțiune tare de timp. În mod obișnuit, sunetul pe care îl întîrzie nu trebuie să se afle în acel moment în acord, el urmînd să apară în rezolvare :



Se admite, în mod excepțional, *coexistența întîrzierii* cu *nota întîrziată* (de rezolvare), numai dacă ne referim la un element al acordului, care, în mod firesc, se dublează : *fundamentală, terță* în acord secundar etc. În acest caz, se impun cîteva condiții : *repartizarea notei întîrziate sub întîrziere, de preferință la bas și distanța obligatorie de cel puțin o nonă între sunete :*



Deși realizări ca cele din exemplul 638 *b* sînt nerecomandate în literatura muzicală, vom întîlni, totuși, asemenea întîrzieri, aduse în anumite condiții :



Întîrzierea, ca orice disonanță, *nu se dublează.*

După cum am mai menționat, ea creează cu unul din elementele acordului intervale de *secundă, septimă* sau *nonă,* tensiune care conferă întîrzierii dinamică și expresivitate, impunînd, totodată, mișcarea spre rezolvare, spre elementul acordului care lipsește temporar. Iată de ce, coexistența întîrzierii cu nota de rezolvare slăbește, întrucîtva, interesul înlănțuirii.

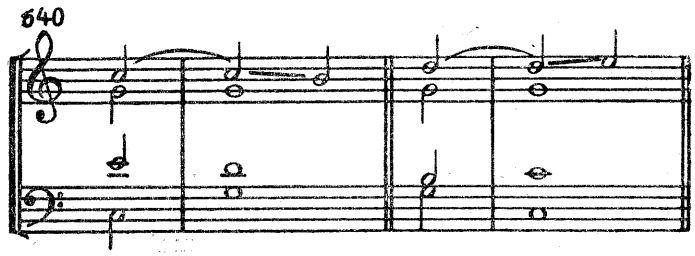
Rezolvarea

Cel de-al treilea moment al întîrzierii este *rezolvarea* sau *dezlegarea* și el constă, în mod firesc, din mersul treptat (coborîtor sau urcător) al întîrzierii la elementul întîrziat al acordului, de cele mai multe ori absent și pe care îl așteptăm.

Întîrzierea se produce pe timp tare sau fracțiune tare de timp, iar rezolvarea pe timp slab sau fracțiune slabă de timp.

În timpul întîrzierii, ca și al rezolvării, acordul rămîne neschimbat :

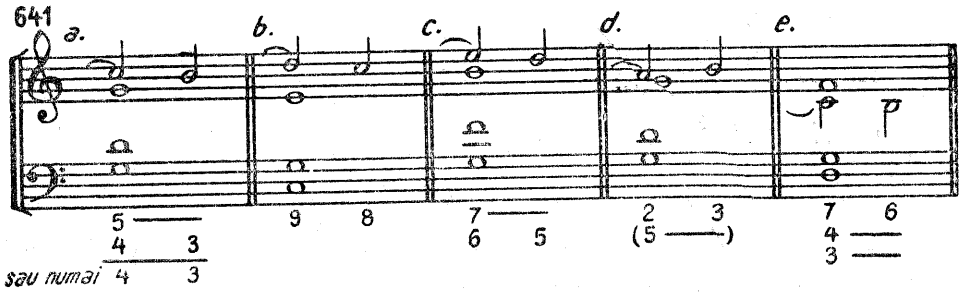
640



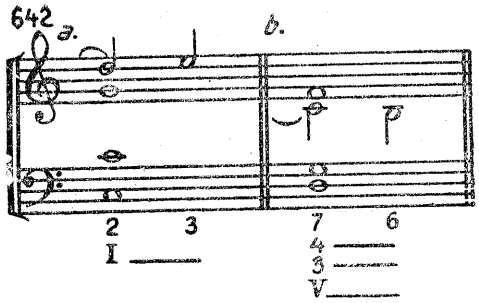
Cifrajul întîrzierilor

Respectînd în continuare sistemul de cifraj adoptat, vom avea, în cazul întîrzierilor, două cifre : una pentru *întîrzierea propriu-zisă* și alta pentru *rezolvare* ; eventualele elemente marcate, care rămîn stabile, vor fi indicate printr-o linie :

641



Funcțiunea reală a acordului este aceea din momentul rezolvării și ea va fi marcată chiar din momentul întîrzierii :



Diferite tipuri de întîrzieri

După sensul în care se rezolvă, întîrzierile sînt *ascendente și descendente.*

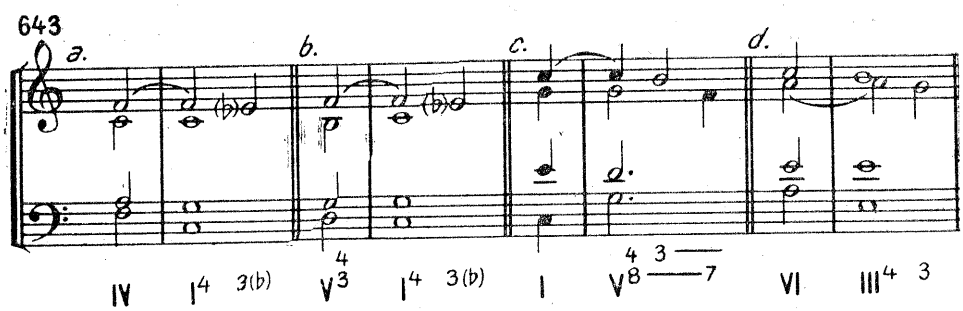
După numărul în care se produc, ele se împart în : *simple, duble, triple* etc.

Ținînd seama de elementul acordului pe care îl întîrzie vom distinge întîrzierea *fundamentalei, terței, cvintei* etc.

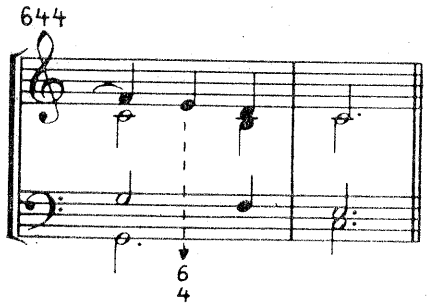
Întîrzieri simple-descendente

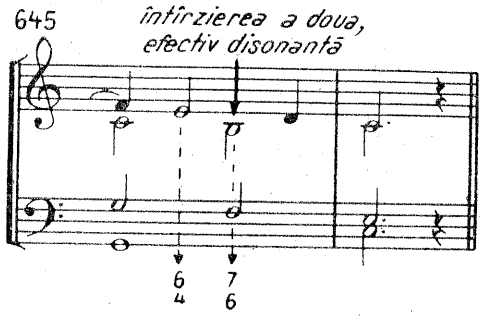
Întîrzierile descendente sînt cele mai naturale și, de aceea, cele mai frecvente.

Întîrzierea terței este cea mai des utilizată :



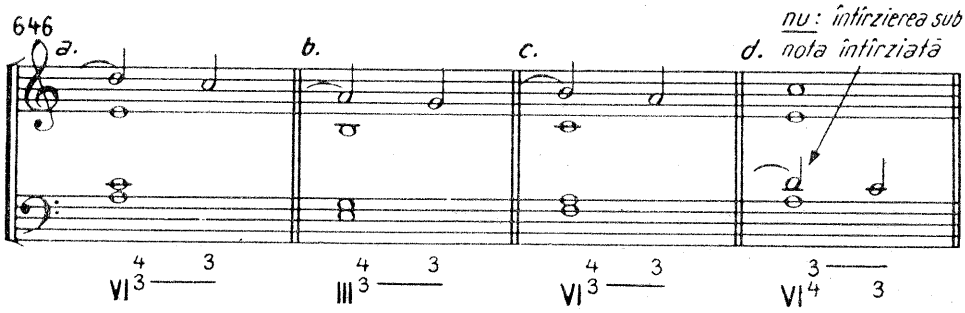
O situație aparte și interesantă ne oferă *întîrzierea terței* într-un acord de $\frac{6}{4}$. Ne găsim, în acest caz, într-un fel de „întîrziere a întîrzierii", prima *efectiv disonantă,* a doua *aparent disonantă :*





După cum se observă, disonanța se produce aici între *cvartă*, care întîrzie *terța* și *cvinta acordului*.

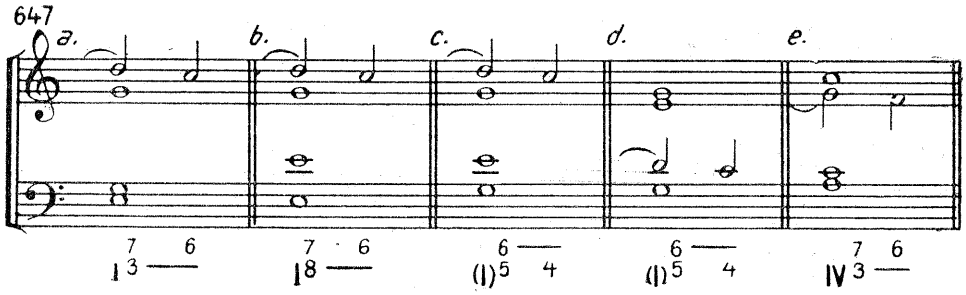
În cazul unui acord secundar, unde terța se poate dubla, întîrzierea poate coexista cu rezolvarea, respectîndu-se condițiile : întîrzierea să fie plasată *deasupra notei întîrziate* și la o distanță de cel puțin o *nonă mare*.



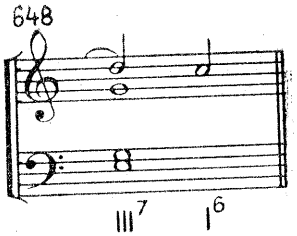
Întîrzierea fundamentalei se poate realiza în două feluri :

— *fundamentala nu se aude în momentul întîrzierii ;*
— *fundamentala coexistă cu propria-i întîrziere.*

În primul caz, cînd întîrzierea nu se aude în momentul întîrzierii, se folosește acordul în răsturnarea întîi sau a doua. Se dublează cvinta și, uneori, chiar terța :

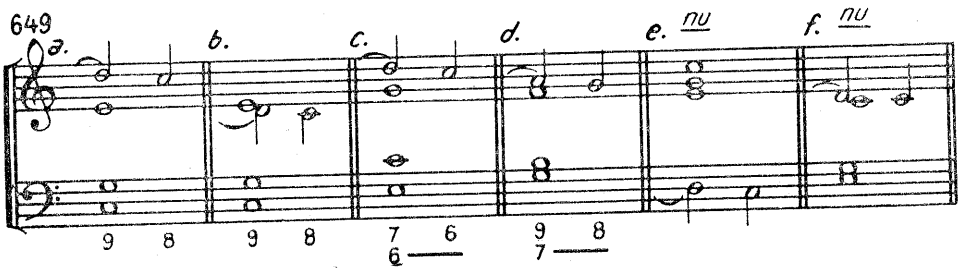


În această situație, momentul întîrzierii propriu-zise este echivoc, armonia respectivă putînd fi interpretată și ca un acord de septimă fără cvintă, iar momentul rezolvării impune un alt acord :



În situația în care fundamentala coexistă cu propria-i întîrziere, echivocul dispare. Va trebui însă să se respecte condițiile coexistenței, expuse mai înainte.

Cea mai bună sonoritate se obține cu fundamentala în bas :

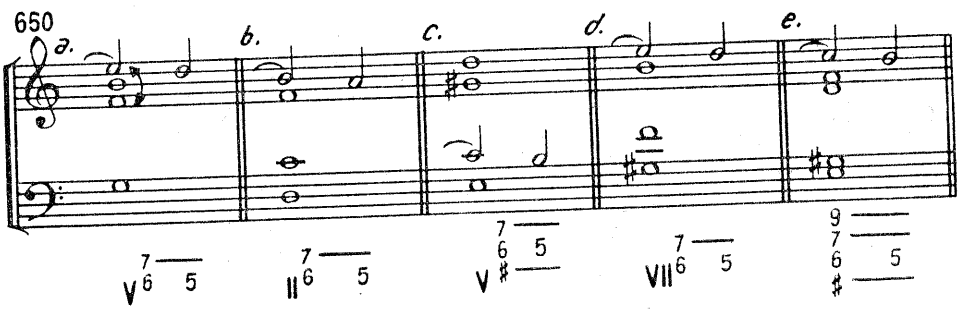


În cazul în care se întîrzie fundamentala în acordul septimei de dominantă, ea devine echivocă cu acordul de nonă al aceleiași trepte (ex. 649-*d*).

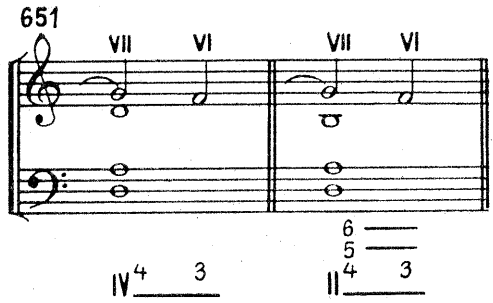
În exemplul 649-*e*, realizarea este interzisă, din cauza plasării întîrzierii la bas sub nota întîrziată.

În exemplul 649-*f*, înlănțuirea este nerecomandată, din cauza distanței prea mici (2—1) între întîrziere și nota întîrziată.

Întîrzierea cvintei, pentru a fi efectiv disonantă, trebuie să figureze într-un acord de septimă :



Reamintim că pentru întîrzierile care folosesc *în minor* mersul de la treapta a VII-a la a VI-a se va utiliza varianta minorului natural :

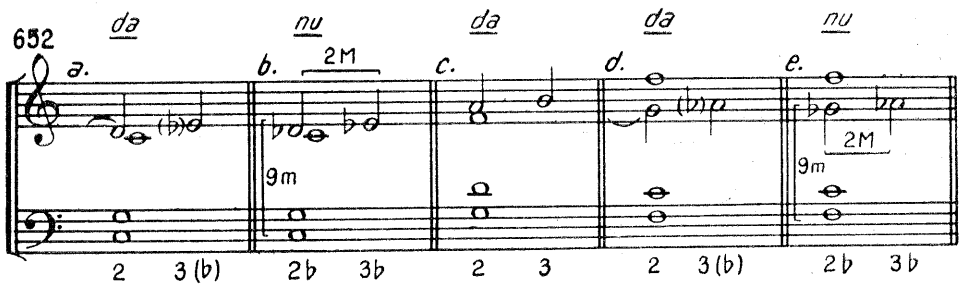


Întîrzieri simple-ascendente

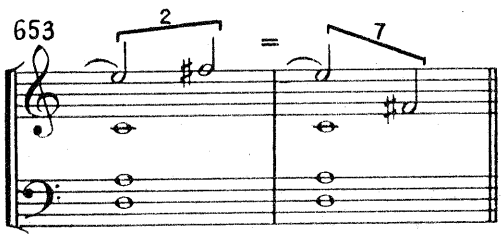
Întîrzierile ascendente sînt mai puțin firești, deci mai puțin utilizate decît cele descendente. Totuși, ele se dovedesc utile în unele cazuri.

Pentru obținerea unor realizări reușite, se va evita ca întîrzierea să formeze intervale de *none mici, septime mari* sau *intervale cromatice* (primă sau octavă mărită) cu una din notele reale ale acordului. De asemenea, între întîrziere și nota de rezolvare nu este permisă o *secundă mare,* cînd se ciocnește cu fundamentala la secundă mică sau nonă mică.

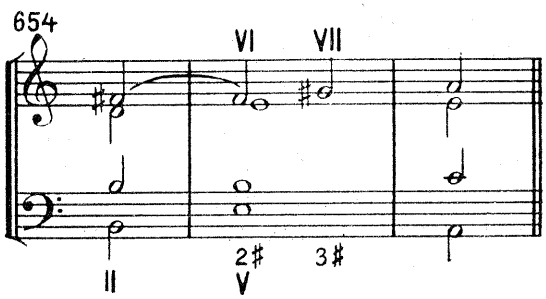
Cea mai des folosită rămîne *întîrzierea terței :*



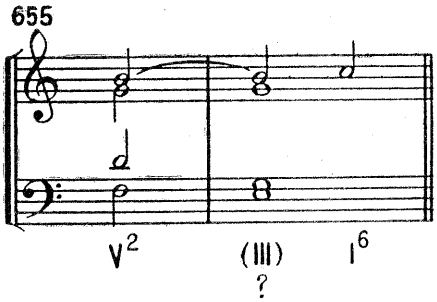
Uneori, din diferite motive, secunda următoare poate fi înlocuită prin răsturnarea sa (septimă coborîtoare).



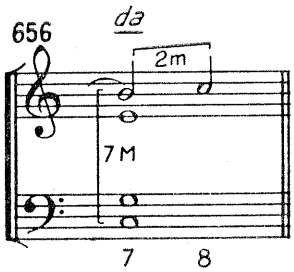
Bineînțeles, atunci cînd în mersul orizontal al întîrzierii ascendente sînt angajate treptele VI și VII din minor, se va recurge la varianta melodică :



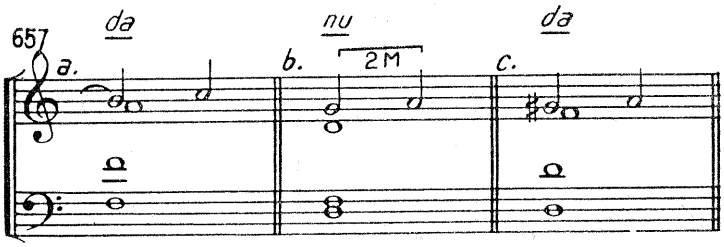
Întîrzierea ascendentă a fundamentalei creează situații armonice echivoce. Cînd fundamentala lipsește în momentul întîrzierii, acordul lasă impresia ca fiind un alt acord, de-sine-stătător :



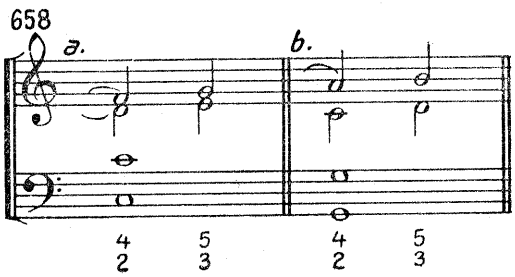
Coexistînd cu fundamentala, întîrzierea ei pare să fie mai degrabă un acord de septimă, rezolvat pe armonie ținută :



Întîrzierea ascendentă a cvintei este admisă, dacă *urcă un semiton :*



Întîrzierea ascendentă a cvintei este admisă să *urce un ton în rezolvare,* dacă este însoțită de *întîrzierea paralelă a terței :*

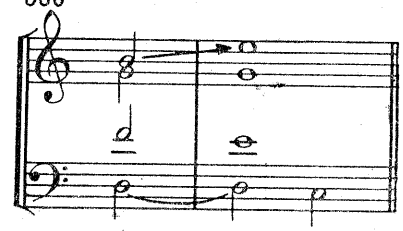


Întîrzierea la bas. După cum am menționat, întîrzierea poate fi plasată la oricare voce. Acordată basului, întîrzierea este mai sever tratată. În acest caz, *nu se admite, sub nici un motiv, ca nota pe care o întîrzie basul să mai coexiste cu întîrzierea sa,* chiar dacă e vorba de fundamentală :

659 nu da admis da da da
a. b. c. d. e. f.

După cum se observă, strictețea acestei reguli merge pînă la dublarea terței într-un acord principal (ex. 659-c). Din aceleași motive, sînt îngăduite chiar unele mersuri excepționale, cum ar fi *saltul sensibilei în terța tonicei :*

660

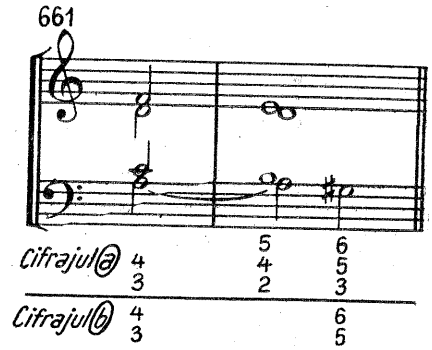


În ceea ce privește cifrajul întîrzierii la bas, se poate proceda în două feluri :

a) — două cifraje, din care unul pentru întîrziere și altul pentru rezolvare ;

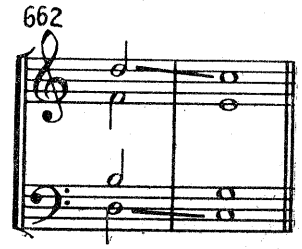
b) — un singur cifraj care indică rezolvarea, întîrzierea fiind marcată doar printr-o linie oblică.

661



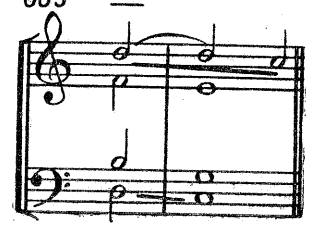
Întîrzierea, nefiind o notă reală, nu poate corecta o realizare greșită. În consecință, înlănțuirea de octave paralele din exemplul următor

662



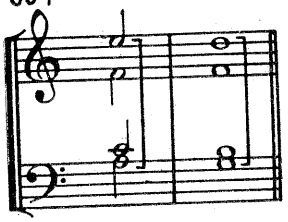
nu se salvează, mascată cu o întîrziere :

663 nu



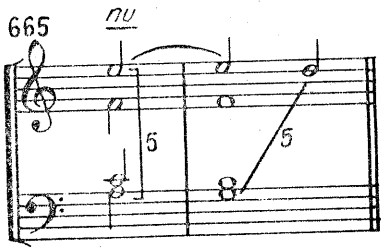
Tot astfel, cvintele paralele din exemplul următor

664



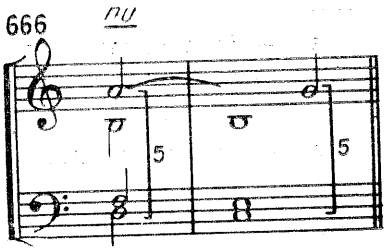
rămîn paralele și interzise, chiar dacă se intercalează o întîrziere :

665



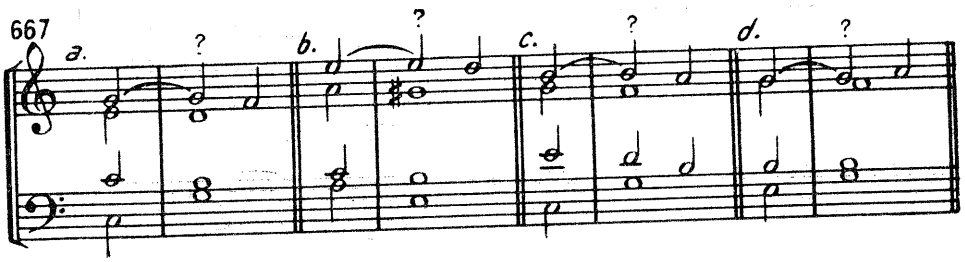
Iată de ce, atunci cînd ne găsim în fața unei întîrzieri, pentru descoperirea cvintelor și octavelor paralele, vom verifica acordul de pregătire și cel de rezolvare, ca și cînd întîrzierea n-ar exista :

666

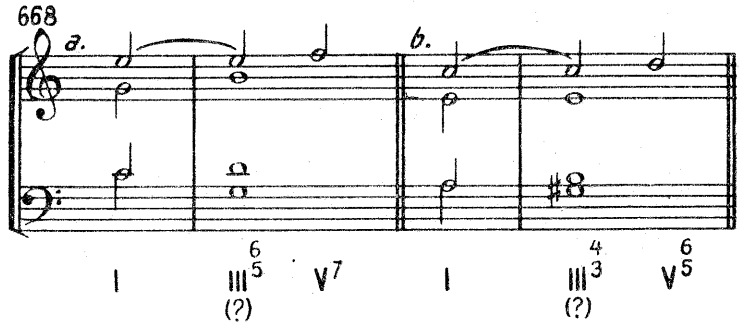


Întîrzierea septimei și a nonei. În modul diatonic nu se pot obține întîrzierile nici descendente și nici ascendente ale septimei sau nonei, pentru că ar însemna să întîrziem o disonanță printr-o consonanță, ceea ce ar anula rolul întîrzierii :

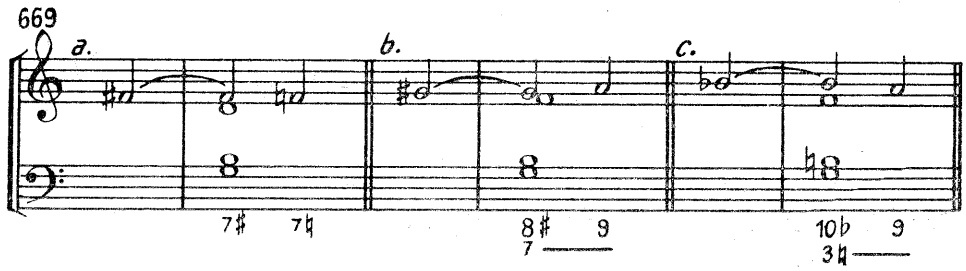
667



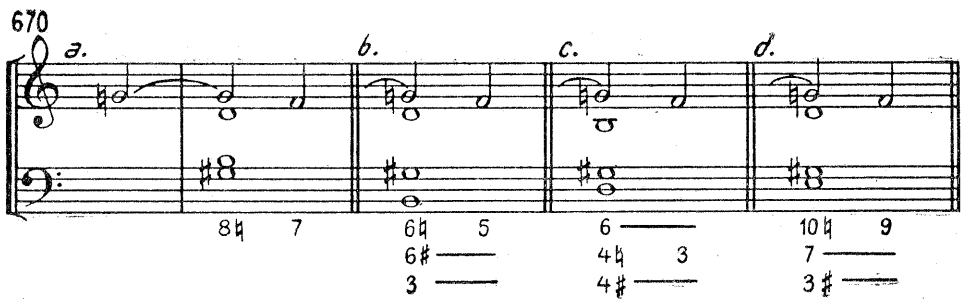
În cazul întîrzierii ascendente a septimei, se creează o disonanță, dar ea este echivocă, putînd fi interpretată și ca un acord de sine stătător :



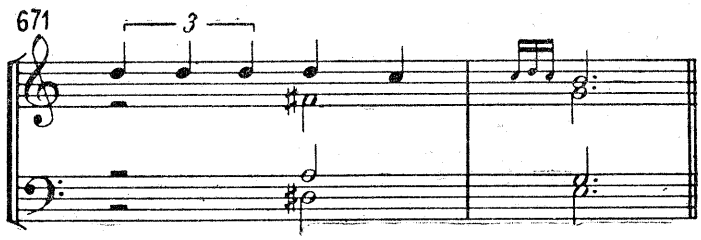
Întîrzierea efectiv disonantă a acestor elemente va putea fi practicată cu ajutorul cromatismelor[1], la timpul potrivit :



O soluție reușită și muzicală ne oferă, în stadiul actual, combinarea simultană a variantelor minorului (treapta a VII-a ridicată și coborîtă simultan) :



Asemenea situații sînt frecvente în muzica populară spaniolă :



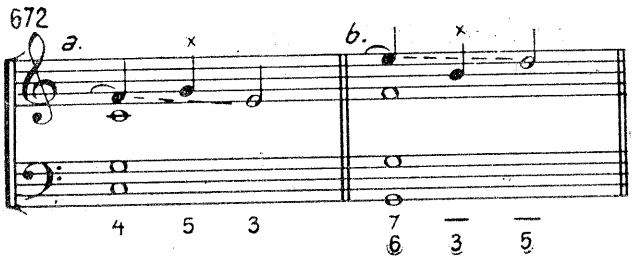
[1] Nu vom avea însă senzația clară de destindere pe care ne-o oferă întîrzierile clasice diatonice, cu rezolvări consonante. Va fi, în fond, trecerea dintr-o disonanță mai aspră (cromatică) în alta mai moale (diatonică).

Rezolvările excepționale

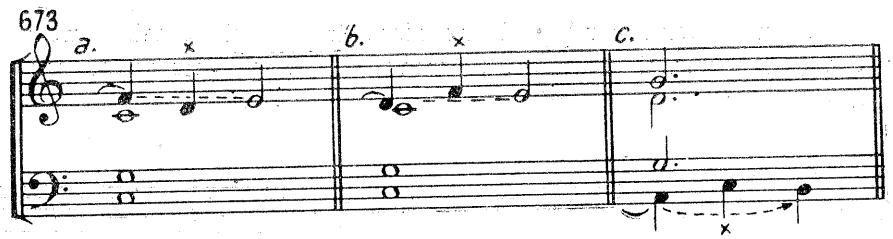
Literatura muzicală, în necontenita ei evoluție, ne oferă un șir întreg de alte soluții în rezolvarea întîrzierilor.

Rezolvarea figurată. Întîrzierea, în rezolvarea figurată, este urmată de unul sau mai multe sunete, care fac sau nu parte din acord, după care apare nota de rezolvare. Aceste sunete intermediare, care îndeplinesc rolul de ornament, sporesc interesul pentru sunetul așteptat.

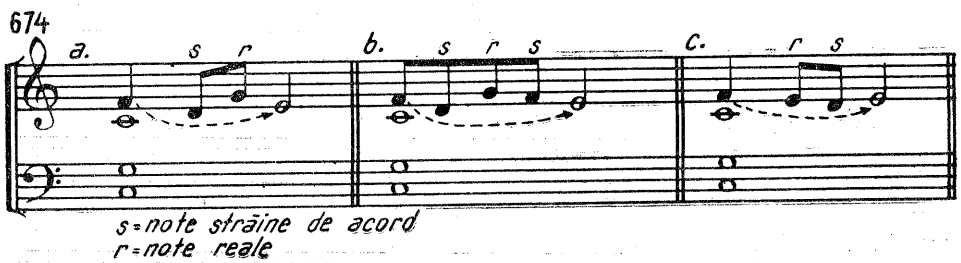
Rezolvări figurate cu sunete din acord :



Rezolvări figurate, cu sunete străine de acord :

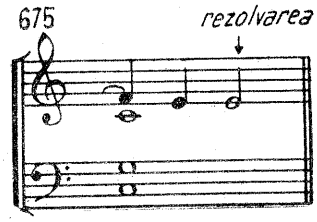


Rezolvări figurate, cu sunete din ambele categorii :

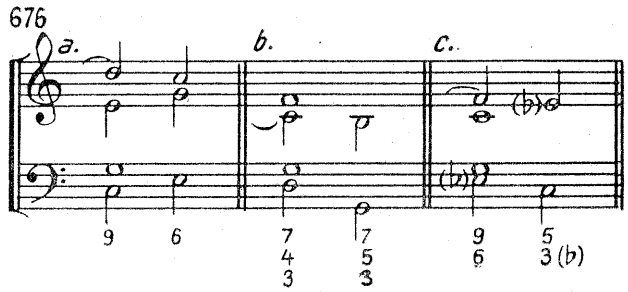


În exemplul 674-c, primul *mi* optime nu este notă de rezolvare, ci o notă ornamentală, adevărata rezolvare producîndu-se după aceea, pe *mi* doime.

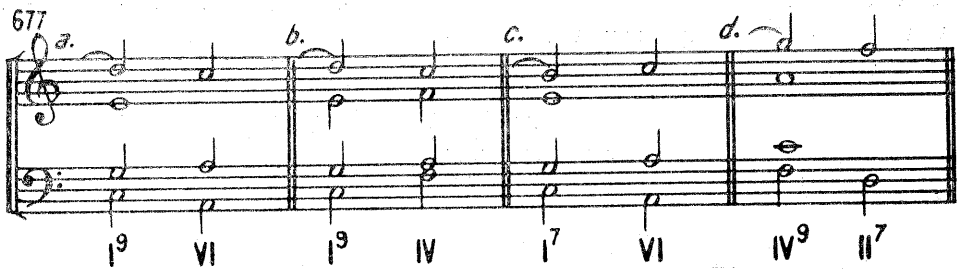
Metrica joacă un rol foarte important. În exemplul care urmează, din motive metro-ritmice, vom simți rezolvarea pe cel de-al doilea *mi*, primul *mi* creînd impresia unei anticipații și nu a unei note reale, deși, ca înălțime, ar fi putut fi :



Schimbări acordice în momentul rezolvării. În aceste rezolvări, întîrzierea coboară normal și treptat, dar în momentul rezolvării acordul își schimbă *poziția armonică* :



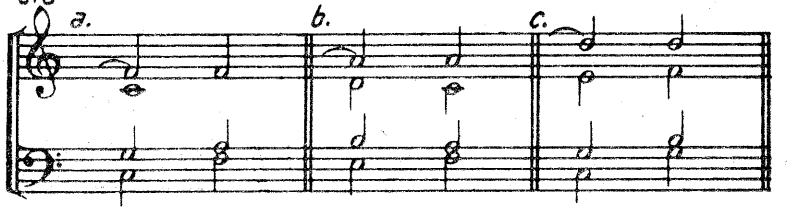
Întîrzierea coboară treptat, dar, în momentul rezolvării, *funcțiunea acordului se schimbă* :



În ceea ce privește ultimul procedeu, el nu dă curs tensiunii și interesului, create de conflictul întîrzierii. Dacă în exemplul 677-*a*, *c* și *d* sonoritatea este mai apropiată de cea strictă, prin aducerea unui acord suplinitor, care menține funcțiunea principală, apoi apariția unei noi funcțiuni în *b* surprinde și ne face să uităm sau să lăsăm pe planul doi efectul produs de întîrziere.

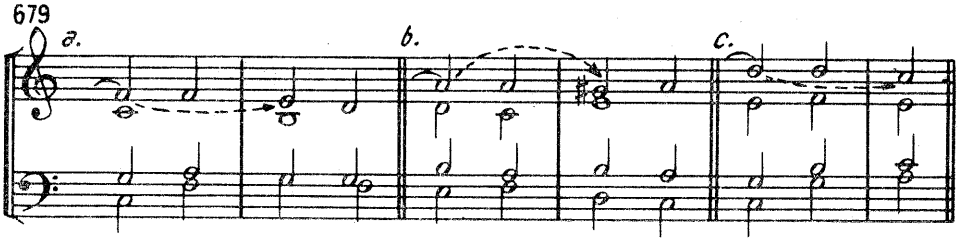
Întîrzierea rămîne pe loc, devenind notă reală. În unele cazuri, conflictul creat de întîrziere se aplanează prin integrarea notei respective într-un nou acord, unde figurează ca notă reală. Cu alte cuvinte, nota de întîrziere rămîne pe loc și se aduce un nou acord :

678



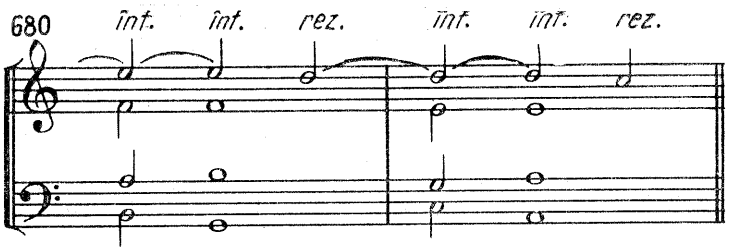
Acest procedeu pare să nu îndeplinească tendința promisă de întîrziere. Iată de ce, în asemenea cazuri, e de dorit ca în cel de-al treilea acord să apară, totuși, nota întîrziată scontată, ca un fel de rezolvare tardivă. Ca demonstrație, reluăm cazurile de mai sus :

679



Intîrzierea se transformă în altă întîrziere. Un procedeu care sporește tensiunea și așteptarea rezolvării este acela de a *transforma aceeași notă din întîrzierea unui element în întîrzierea altui element.* Pentru aceasta, nota de întîrziere rămîne pe loc, schimbîndu-se armonia, care-i conferă altă funcție, după care urmează rezolvarea :

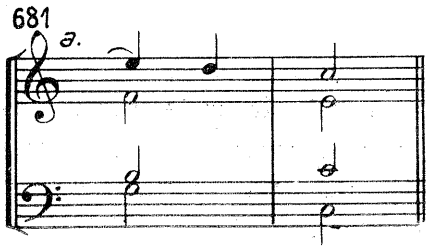
680

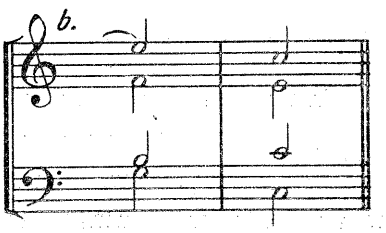


Întîrzierea nerezolvată. Evoluția gîndirii și sensibilității muzicale merge pînă acolo încît, presupunînd întîrzierea rezolvată (deși nota de rezolvare nu se aude), să treacă, în continuare, mai departe. Întîrzierea clasică din *a*,

devine astfel în *b* :

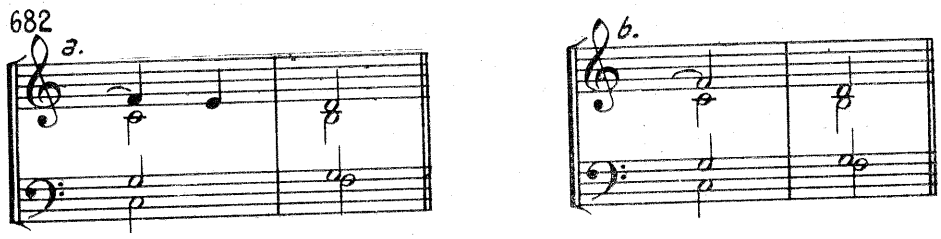
681





De asemenea, *devine :*

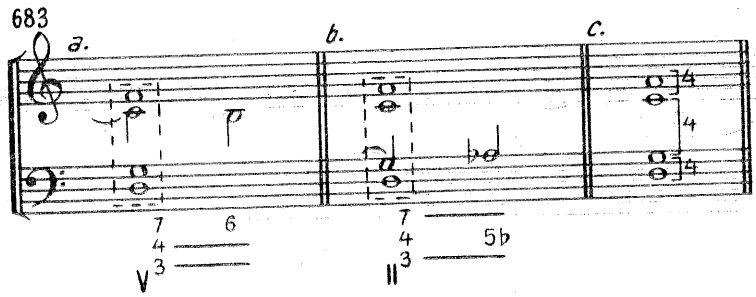
682



După cum vom mai vedea, nerezolvarea notelor melodice generează o bună parte și cea mai reușită din agregatele muzicii contemporane, prin emanciparea lor în entități de-sine-stătătoare.

Iată de exemplu unele întîrzieri care au aspectul unor acorduri de cvartă, acorduri care au fost „descoperite" la începutul secolului XX și care pot fi interpretate drept întîrzieri clasice :

683

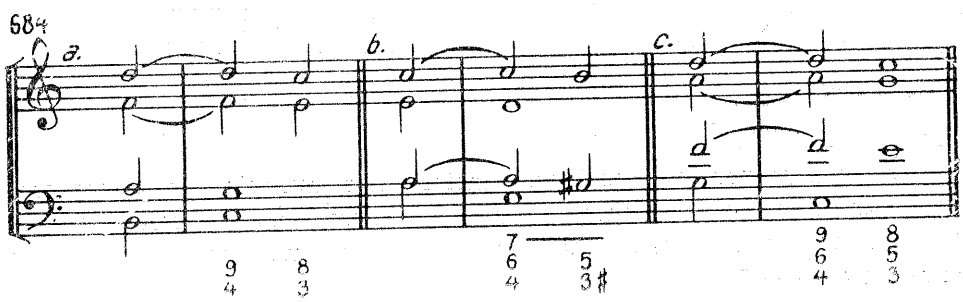


Întîrzieri multiple

Un mijloc de a spori interesul creat de întîrziere constă în utilizarea a două sau mai multe întîrzieri simultane, a căror rezolvare se poate realiza simultan sau succesiv.

Întîrzieri descendente :

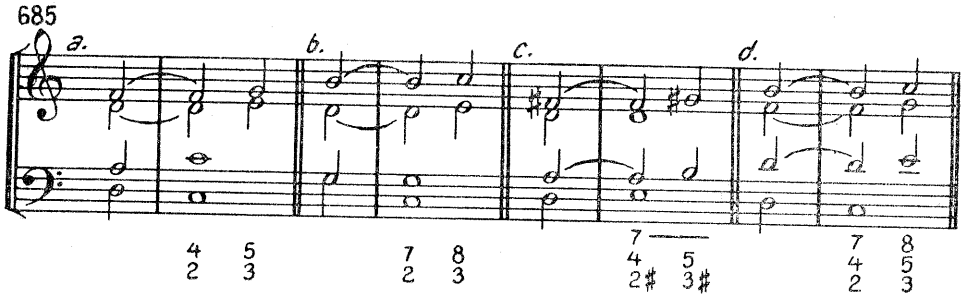
684



În cazul triplei întîrzieri din exemplul 684-*c*, nu mai obținem o disonanță absolută, ci una relativă, echivocă, putînd fi interpretată și ca un acord de-sine-stătător. Ceea ce-i conferă rolul de întîrziere este faptul că cele trei sunete au făcut parte efectivă din acordul anterior.

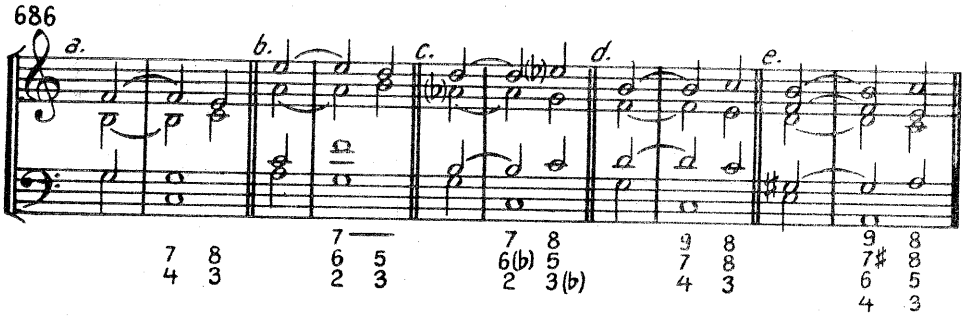
Întîrzieri ascendente :

685



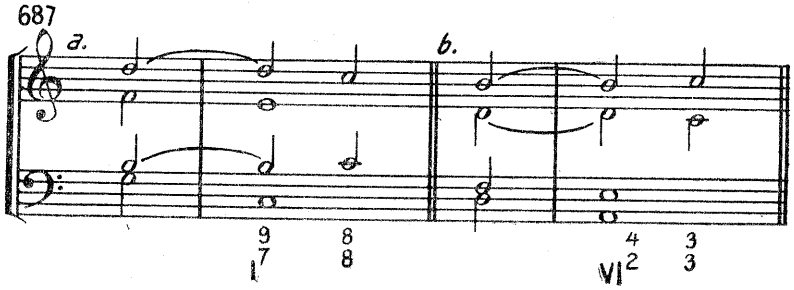
Întîrzieri mixte (ascendente și descendente simultan) :

686



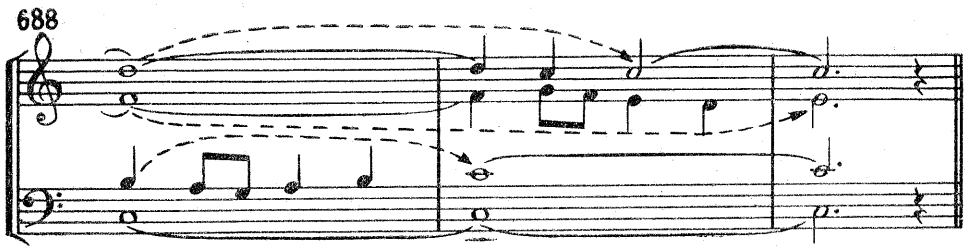
În cazul întîrzierilor multiple, e posibil (v. ex. 686-*d* și *e*) ca același element al acordului să fie dublu întîrziat, descendent și ascendent. Bineînțeles, este vorba de elementele care se dublează în mod curent :

687



În ceea ce privește rezolvările întîrzierilor multiple, ele se pot produce simultan, ca în exemplele de pînă acum, sau succesiv, ceea ce variază tensiunea și desfășurarea lor, mai cu seamă dacă se utilizează și cele figurate :

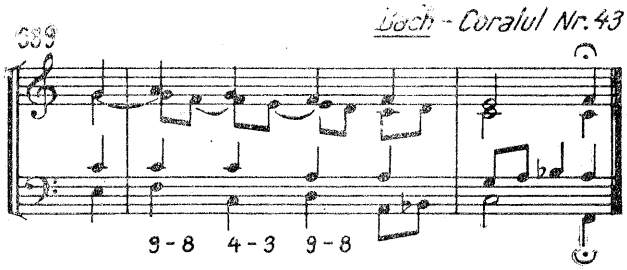
688



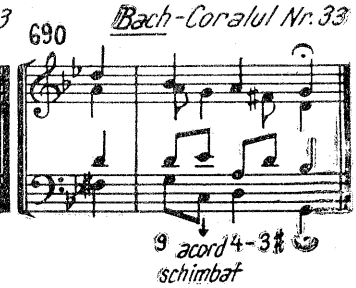
Întîrzierea rămîne poate cea mai *expresivă disonanță* a muzicii preclasice și clasice. Utilizarea ei obligă la realizarea unui stil unitar, cu condiția de-a nu se abuza, șablonizîndu-se astfel procedeul.

Cîteva exemple de întîrzieri :

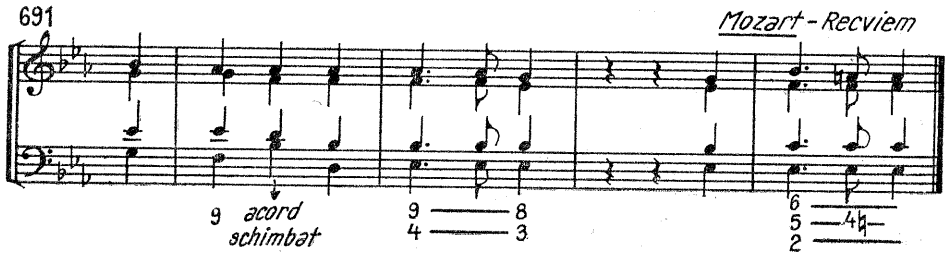
689 Bach - Coralul Nr. 43



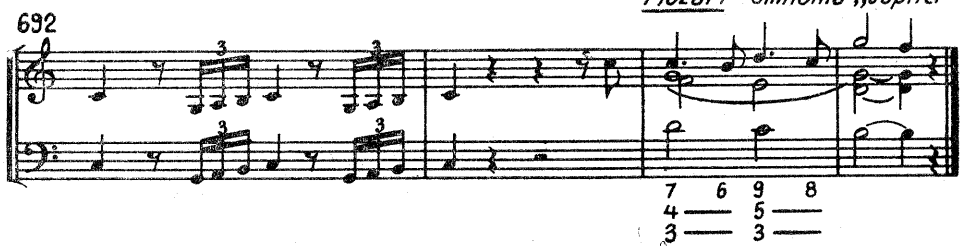
690 Bach - Coralul Nr. 33



691 Mozart - Recviem



692 Mozart - Simfonia „Jupiter"



693

Beethoven - Sonata op. 27-Nr.2

Beethoven - Simfonia IX-a

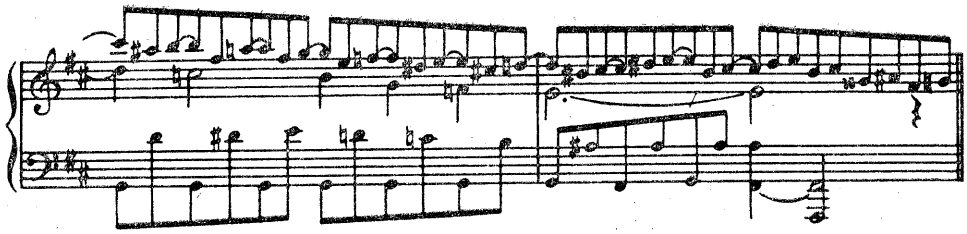
694

Brahms - Concertul pentru pian Nr. 1

695

696

și, puțin mai departe, un șir de întîrzieri figurate



Apogiatura

Categorii de apogiaturi

Am precizat mai înainte că *întîrzierea nepregătită* este numită sau considerată *apogiatură*. În consecință, recomandările și comportările vocilor, enunțate acolo, rămîn valabile și aici. Dat fiind însă faptul că momentul întîi (pregătirea) dispare, apogiatura vine mai liberă[1], cu posibilități lărgite, ceea ce creează în plus cîteva situații noi.

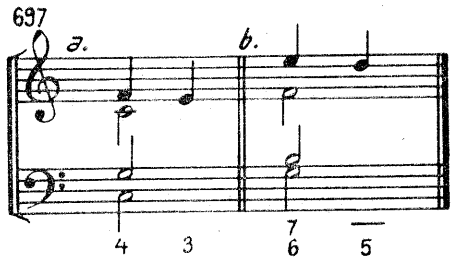
Mai întîi să precizăm cîteva categorii de apogiaturi, nespecifice întîrzierilor :

a) — simple și duble ;

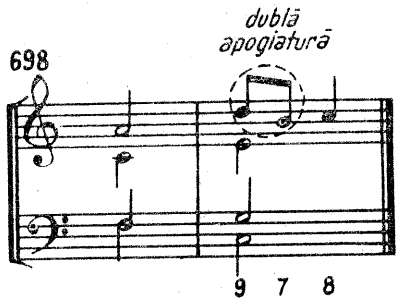
b) — scurte și lungi ;

c) — tari și slabe.

a) **Apogiaturile simple** sînt alcătuite dintr-un singur sunet :



Dubla apogiatură este alcătuită din două sunete, fiecare plasat la o secundă, superioară și inferioară față de sunetul real respectiv, ceea ce ar corespunde rezolvării figurate a întîrzierii :

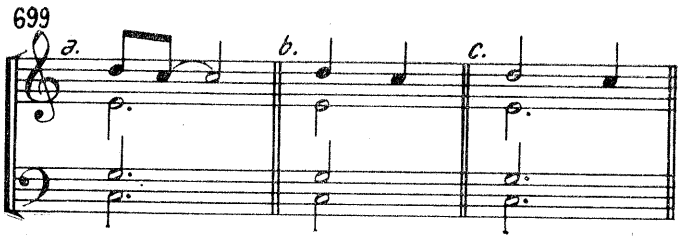


[1] Teoreticienii armoniei văd în ea un fel de întîrziere, dat fiind comportamentul acordic identic din momentele de disonanță și rezolvare. Considerată însă din punct de vedere estetic, expresiv, funcțiunea apogiaturii diferă de cea a întîrzierii ; prima aducînd surpriza accentuată a unui sunet nou, în timp ce cealaltă prelungește statornicia unui sunet vechi.

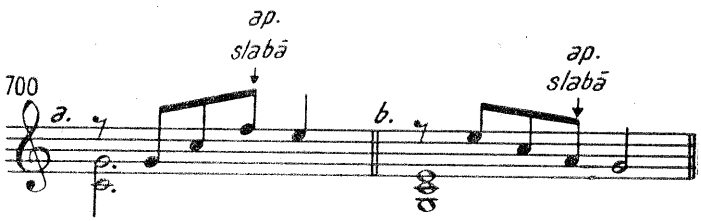
Pentru a indica echivalentele dublelor și triplelor întîrzieri, vom folosi aici termenii de : *apogiaturi simultane la două sau trei voci.*

b) **Apogiatura** poate fi *scurtă* sau *lungă,* dar această specificare nu are nici o consecință în armonie, în ambele cazuri fiind tratată drept notă străină de acord.

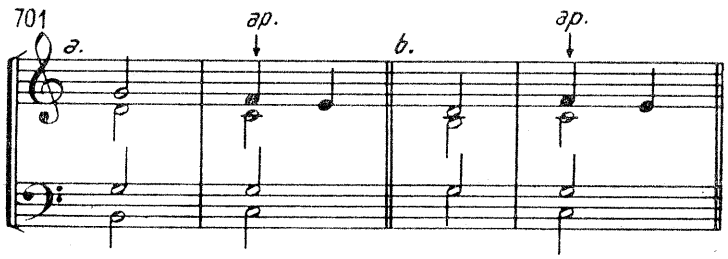
Durata unei apogiaturi față de nota de rezolvare nu este supusă nici unei restricții, ea putînd fi mai scurtă, egală sau mai lungă decît aceasta ; ceea ce o face să aibă rolul de apogiatură este modul armonizării :



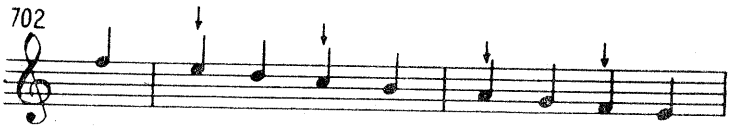
c) **Apogiaturile** mai pot fi clasificate ca *tari* sau *slabe,* după timpii sau fracțiunile tari sau slabe[1] pe care se produc :



Apogiatura poate fi precedată de un mers treptat sau de un salt :

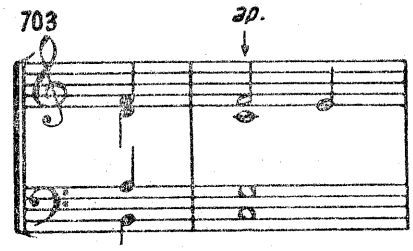


Deseori, notele de pasaj plasate pe timpi tari sînt considerate apogiaturi :

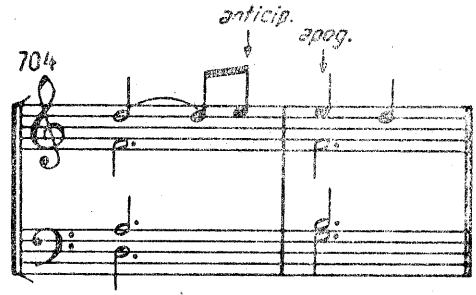


[1] Ne întrebăm însă dacă apogiaturile așa-zise slabe nu neagă chiar specificul, esența apogiaturii, care se remarcă tocmai prin accent, prin apăsarea pe care o marchează în desfășurarea melodică.

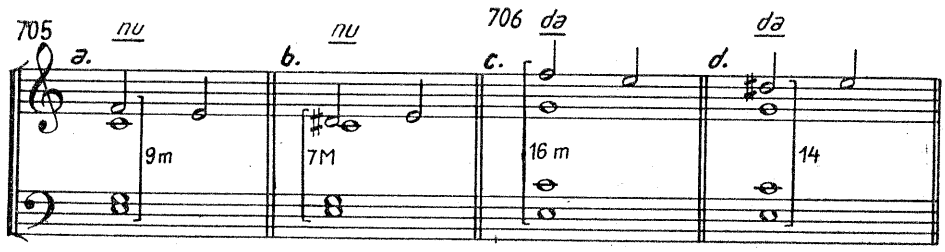
Unii autori consideră drept apogiatură întîrzierea pregătită printr-o durată mai scurtă. În acest caz, nu se mai folosește legato-ul :



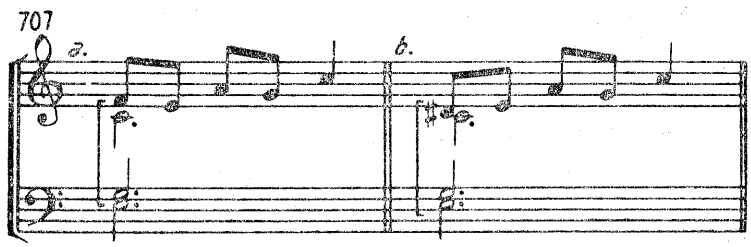
Cînd *apogiatura* este precedată de același sunet, avînd o valoare mai scurtă, aceasta nefiind notă reală în acordul respectiv, poate fi interpretată ca o *anticipație a apogiaturii* :



În cazul *coexistenței apogiaturii cu nota de rezolvare,* se va avea în vedere, ca și la întîrziere, plasarea notei reale sub apogiatură, precum și intervalul de *nonă* sau *septimă* care să le separe. Atunci cînd ne referim la *nona mică* sau *septima mare* pe treapta a treia a gamei majore, intervalul trebuie extins cu încă o octavă :

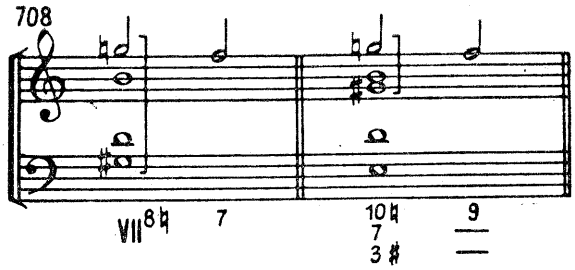


Se îngăduie, totuși, *nona mică* și *septima mare,* atunci cînd este vorba de valori scurte :

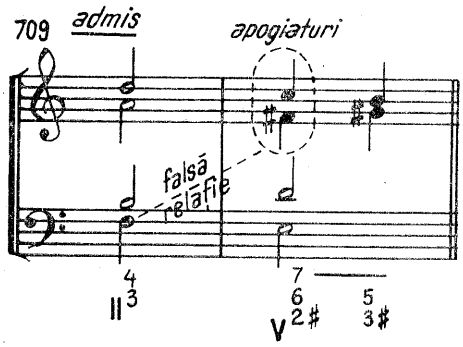


Apogiatura și falsa relație

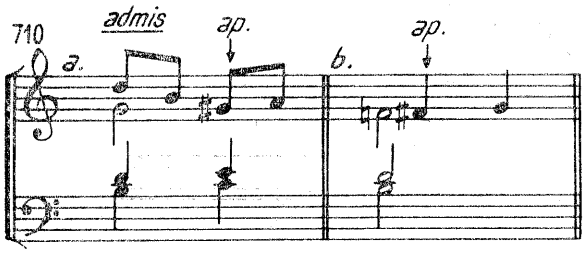
Apogiatura, fiind o notă melodică, nu dă naștere la falsa relație[1]. Iată de ce, va *fi admisă apogiatura septimei micșorate* și a *nonei de dominantă în minor,* unde se întîlnesc, simultan, *subtonul* și *sensibila :*



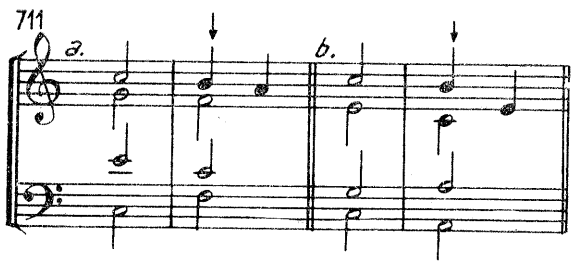
Din aceleași motive, se permite alăturarea succesivă a celor două aspecte ale treptei a VI-a, în minor :



Mai tîrziu, în sistemul cromatic, orice alăturare, chiar și la semiton cromatic, va fi îngăduită, dacă una din ele este o apogiatură.



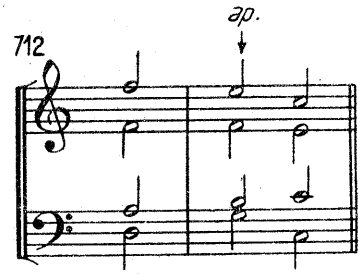
Cînd *sensibila este apogiatură,* poate *coborî* sau *sări,* așa cum se comportă orice apogiatură :



[1] Falsa relație vizează două voci care intonează aceeași notă cu accidente diferite, succesiv sau concomitent.

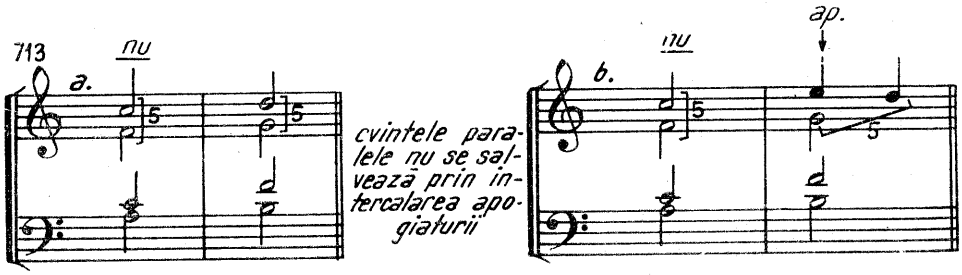
În exemplul 711-*b*, *si* sare la *mi*, conform unei practici stabilite, care permite întîrzierilor și apogiaturilor să sară, în rezolvare[1], la oricare alt sunet al acordului (mai cu seamă cînd astfel de salturi evită anumite greșeli).

Apogiatura poate să rămînă și nerezolvată :

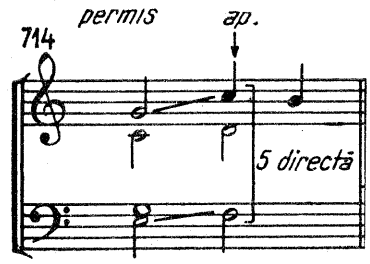


Cvinte și octave interzise și permise

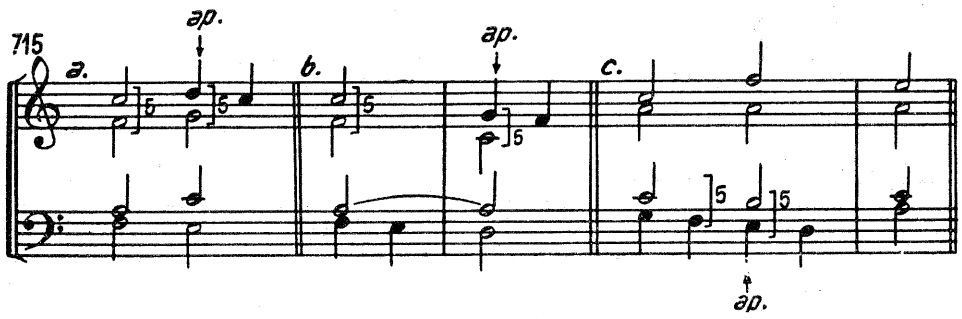
Cvintele și octavele paralele, separate de o apogiatură, rămîn interzise :



În schimb, *cvinta directă* produsă de o apogiatură nu se consideră o greșeală :



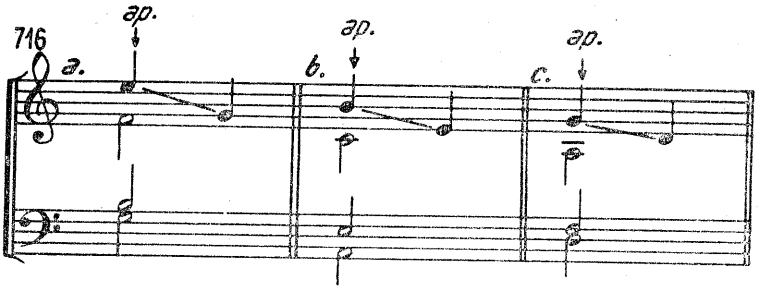
Mai mult decît atît, se *admit chiar două cvinte paralele*, dacă cea de-a doua este produsă de o apogiatură :



[1] Excepțională.

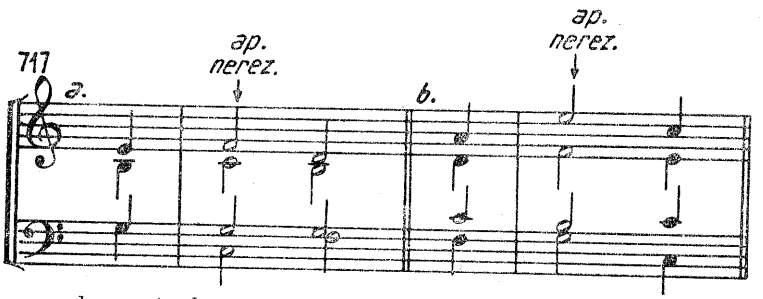
În afară de rezolvările expuse la întîrziere, care vor fi practicate și la apogiatură, mai este posibilă aici o rezolvare excepțională, care constă din saltul apogiaturii direct într-unul din elementele acordului, altul decît nota de rezolvare, pe care nu o mai aduce :

716



Bineînțeles, analog cu întîrzierea, există și apogiatură nerezolvată :

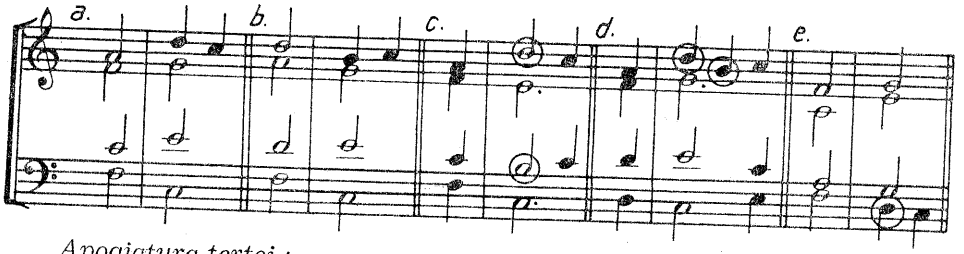
717



Oricare element al acordului poate fi apogiat, coborîtor sau urcător, simplu sau multiplu, ținînd seama — după cum am mai spus — de indicațiile expuse la întîrzieri.

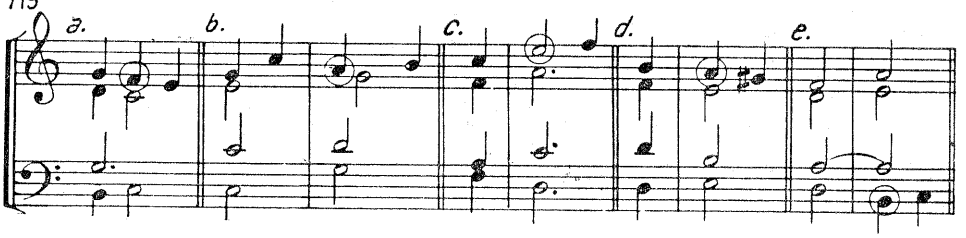
Apogiatura fundamentalei :

718



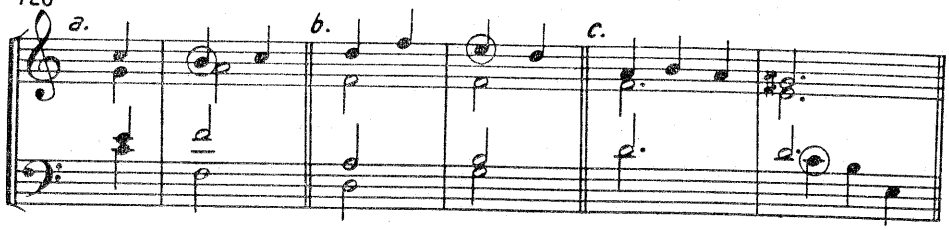
Apogiatura terței :

719



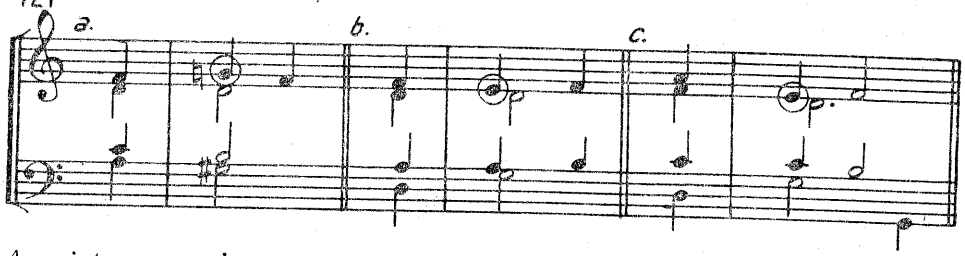
Apogiatura cvintei :

720



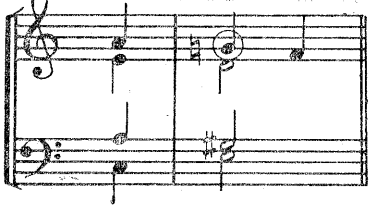
Apogiatura septimei :

721



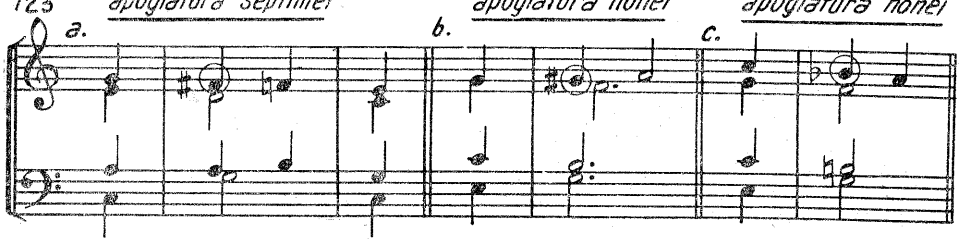
Apogiatura nonei :

722



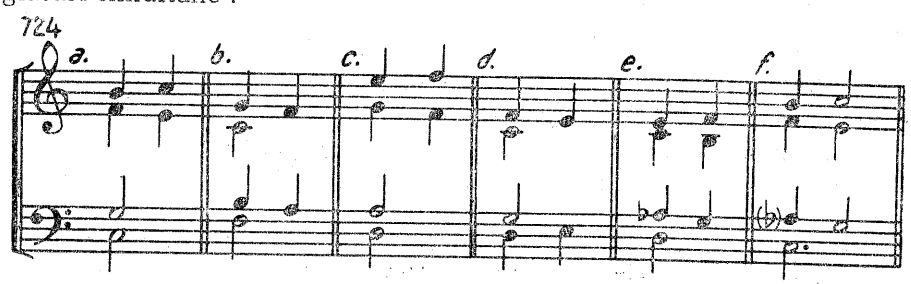
Apogiaturile septimei și nonei, efectiv disonante, vor putea fi obținute cu ajutorul cromatismelor. Nu vom mai avea însă senzația clară de destindere, pe care ne-o oferă apogiaturile clasice, cu rezolvări consonante. Va fi, în fond, o trecere dintr-o disonanță mai aspră (cromatică) în alta mai moale (diatonică) :

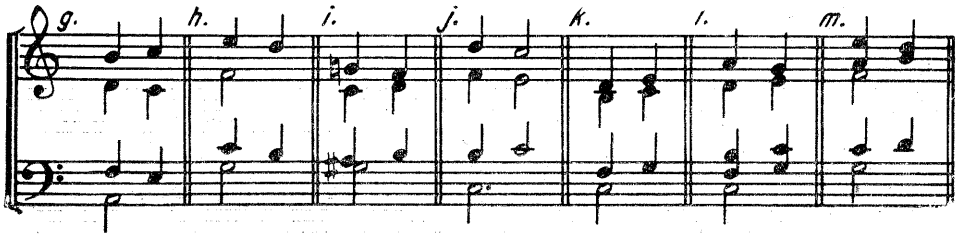
723



Apogiaturi simultane :

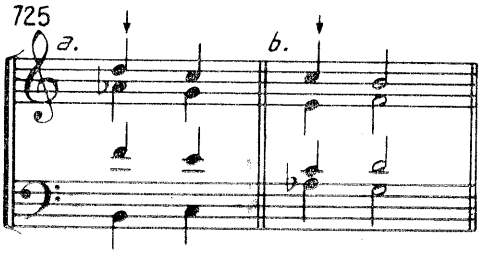
724





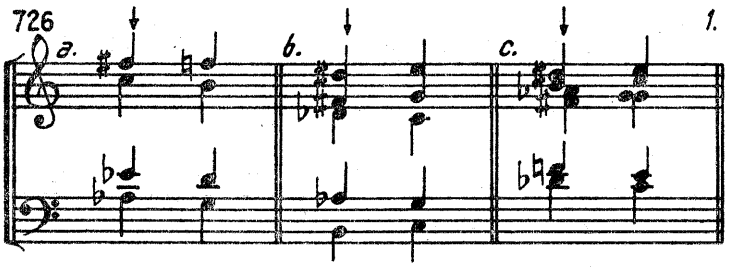
După cum se observă, uneori se obțin, prin apogiere, disonanțe relative, echivoce, adică acorduri care pot fi interpretate și ca formații cunoscute, de sine stătătoare (cum ar fi în exemplu g.). De cele mai multe ori însă, apogiaturile generează agregate noi.

Uneori, un întreg acord poate fi construit numai din apogiaturi *(acord de apogiatură)* :



În modul diatonic, aceste acorduri de apogiatură se dovedesc a fi echivoce, putînd fi interpretate și ca acorduri cunoscute, de-sine-stătătoare.

Acționînd însă cromatic, structura lor se complică, constituindu-se, uneori, disonanțe absolute, agregate noi, neîntîlnite în modul diatonic :



Începînd cu muzica secolului XX, apar acorduri ce conțin apogiaturi care nu se mai rezolvă, agregatele devin stabile, ca niște entități armonice de-sine-stătătoare, cu structuri noi, îmbogățind, astfel, patrimoniul armoniei contemporane.

[1] Cvintele paralele, produse prin semitonuri, sînt îngăduite în anumite condiții. Regimul lor va fi expus la capitolul corespunzător.

Cîteva exemple de apogiaturi :

727 Bach - Coralul Nr. 11

728 Bach - Coralul Nr. 6

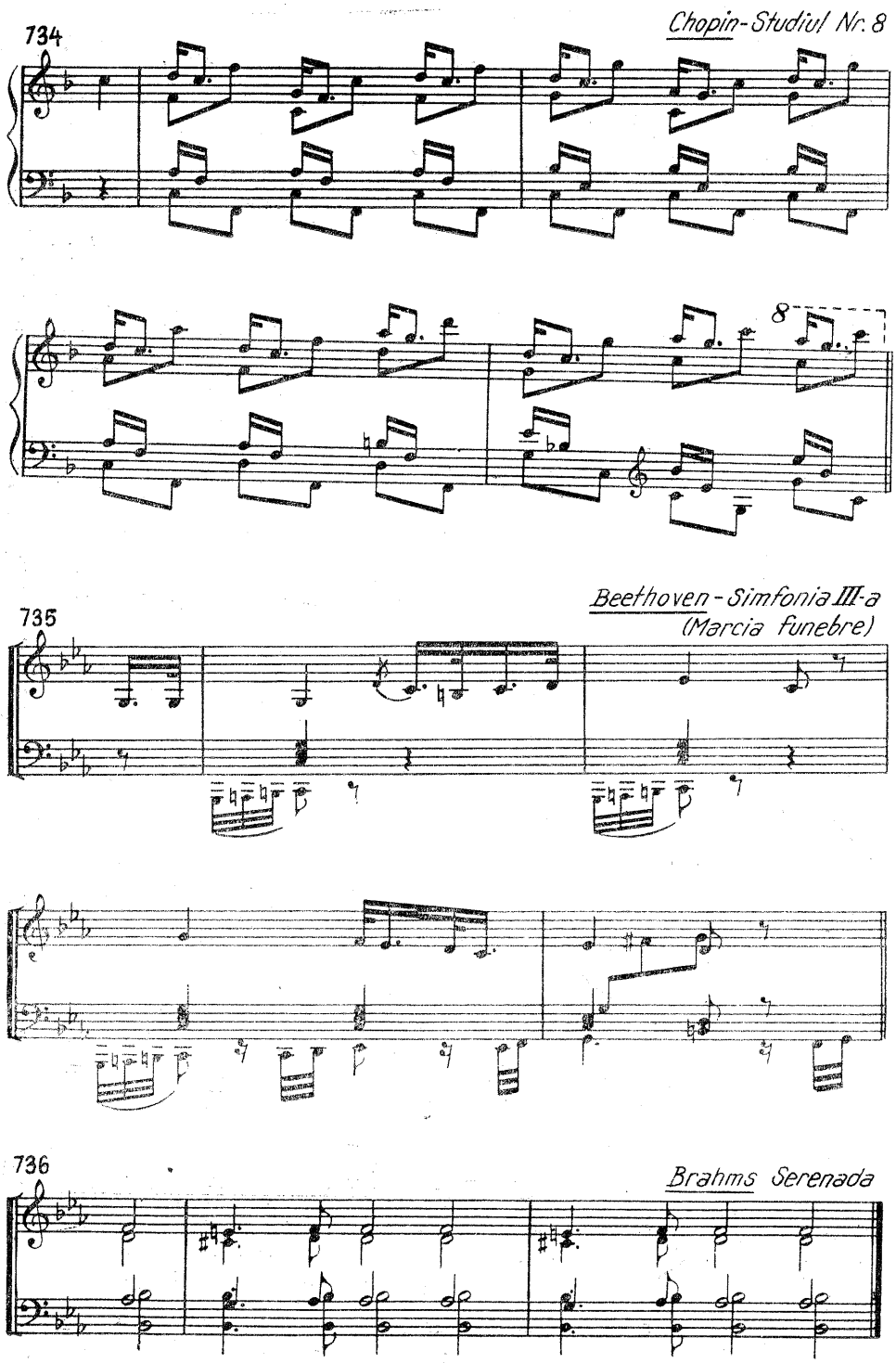
729 Mozart - Sonata K.V. 533

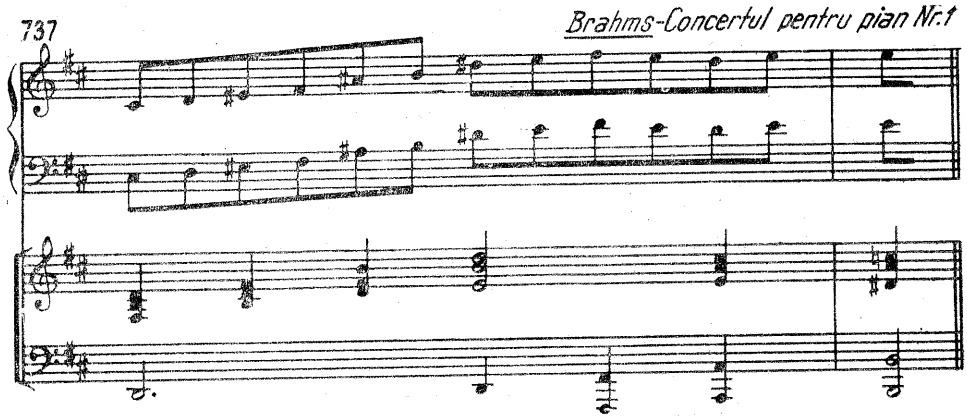
730 Ibidem

731 Mozart - Sonata K.V. 331

732 Beethoven - Sonata Op. 2 Nr. 3

733 C. Saint-Saëns - Vîrtelnița Omfalei


734
Chopin-Studiul Nr. 8
8
735
Beethoven-Simfonia III-a
(Marcia funebre)
736
Brahms Serenada



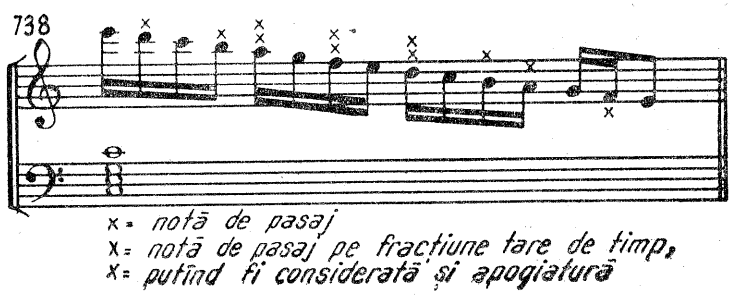
Nota de pasaj

Menite să umple intervalele din mersul orizontal al vocilor, notele de pasaj creează nu numai o legătură mai firească în desfășurare, dar și o cantabilitate, care conferă muzicalitate și coeziune înlănțuirilor acordice.

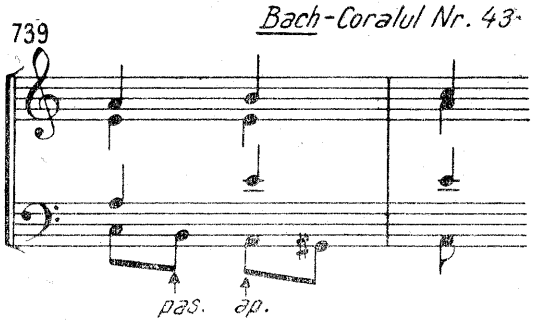
Ele sînt de mare folos în crearea melodiei la sopran, dar nu mai puțin și la celelalte voci, fie ele interne sau externe.

De regulă, *nota de pasaj* este plasată pe timp slab sau fracțiune slabă de timp, între două note reale. Cu toate acestea, mai cu seamă în valori scurte, va fi întîlnită și pe timpi tari sau fracțiuni tari de timp, uneori chiar și două la rînd, mai ales în muzica instrumentală.

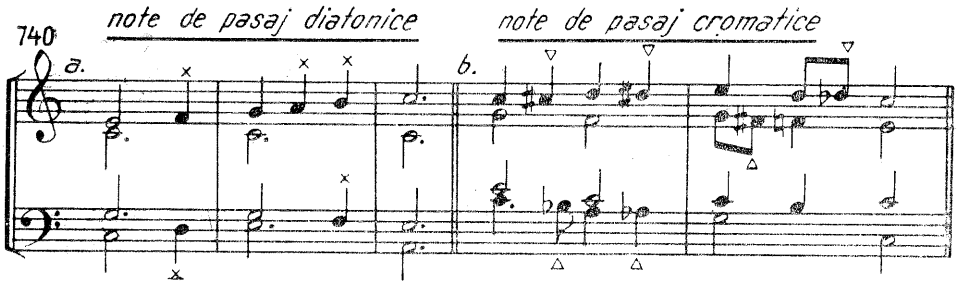
Deseori, notele de pasaj de pe timp tare sau fracțiune tare de timp pot fi interpretate, totodată, ca fiind apogiaturi :



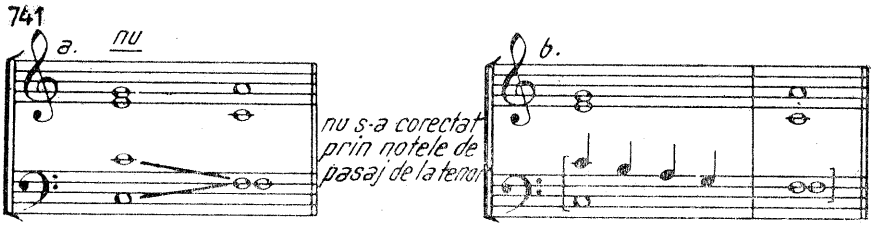
În creația lui Bach, întîlnim deseori nota de pasaj urmată de apogiatură :



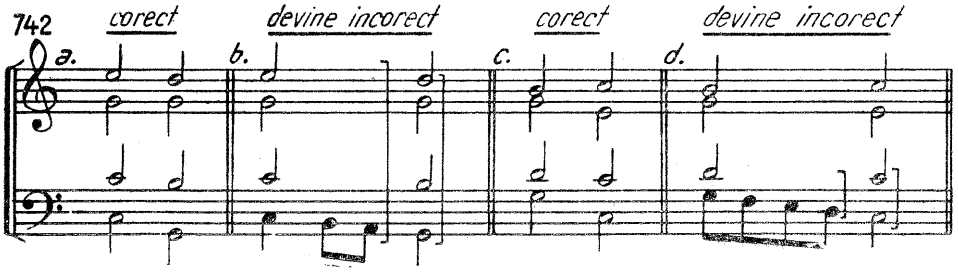
Notele de pasaj pot fi *diatonice* și *cromatice*. Primele, oferite de materialul tonalității respective, completează treptat intervalul de *terță* sau *cvartă ; cele cromatice* fac trecerea între două sunete diatonice, distanțate la *secundă* mare și, mai rar, la o *terță minoră*.



În crearea notelor de pasaj, trebuie să se aibă în vedere faptul că, dacă nu se salvează cvintele și octavele interzise,

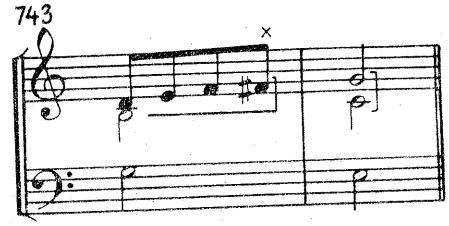


în schimb, pot crea altele, care vor fi interzise :



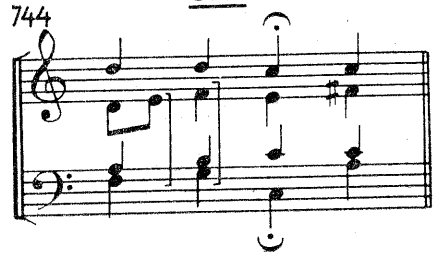
Cînd *septima* urcă un semiton cromatic, printr-o notă de pasaj, se *admit două cvinte paralele :*

743



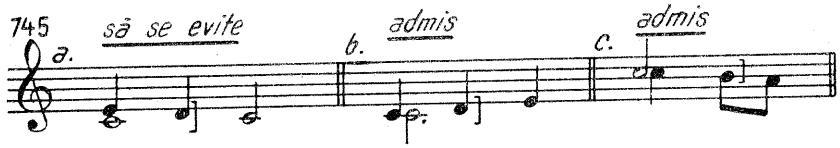
De asemenea, se admit *septime* și *none consecutive,* create cu o notă de pasaj :

744 Bach-Coralul Nr. 10



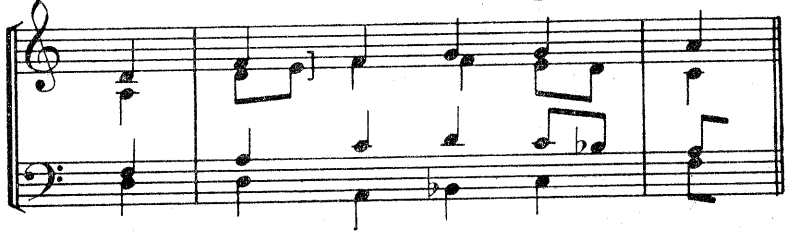
Totodată, la crearea notelor de pasaj trebuie să se aibă în vedere întîlnirile produse cu notele reale ale acordului, pentru evitarea anumitor asprimi. Aceste întîlniri sînt mai sever privite, atunci cînd nota de pasaj se apropie de nota reală și admise atunci cînd se depărtează de ea :

745



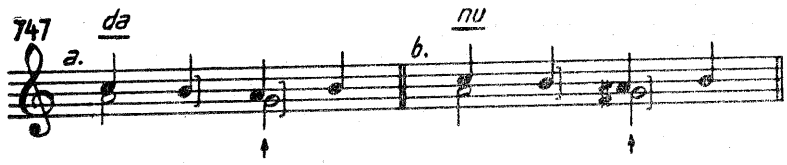
Totuși, în valori scurte, sînt îngăduite să se apropie :

746 Bach-Coralul Nr. 3



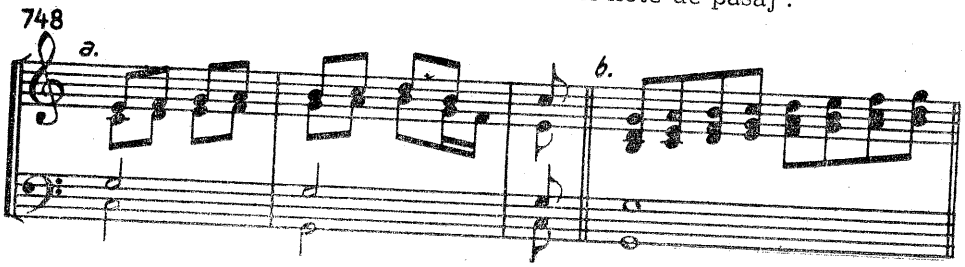
Se admit două secunde la rînd, dacă cea de-a doua este mare :

747



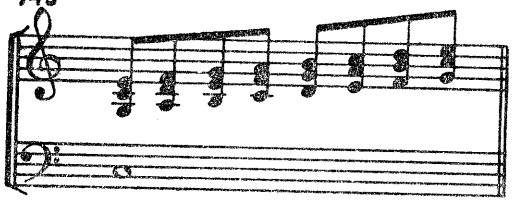
Se poate merge simultan cu două sau trei note de pasaj :

748



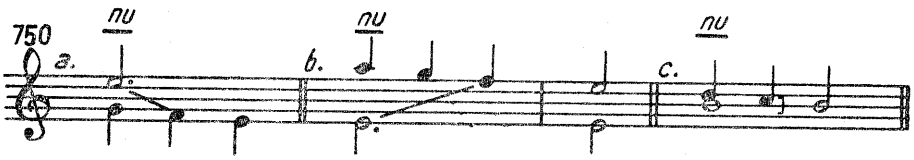
Șirurile notelor de pasaj pot fi etajate și prin *terțe supra cvarte,* dînd impresia unui *paralelism de acorduri* în $\frac{6}{4}$:

749



Cînd nota de pasaj se îndreaptă, prin mișcare oblică, spre *octava* sau *unisonul* unei *trepte secundare,* trebuie să evite, față de aceasta, intervale de *secundă mică, septimă mare* sau *nonă mică.* Asperitatea sonorității se intensifică atunci cînd nota de pasaj se găsește sub nota reală :

750



Contopirea într-un *unison,* precedat de o *secundă mică* (ex. 750-c.) va fi evitată, chiar atunci cînd *unisonul* este pe o *treaptă principală :*

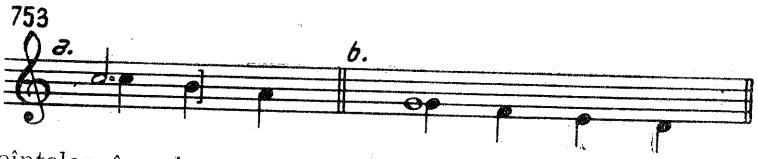
751

Contopirea în unison prin secundă mare este admisă, mai cu seamă dacă mersul se continuă prin încrucișare de voci :

752

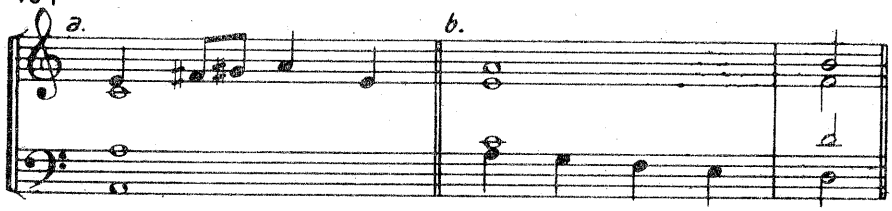
Mișcarea oblică inversă, în care vocile pornesc și se desfac din unison, este admisă, deopotrivă, prin *secundă mică* sau *mare :*

753



Bineînțeles, în minor se vor folosi variantele melodice, după sensul *ascendent* sau *descendent* al *notelor de pasaj :*

754

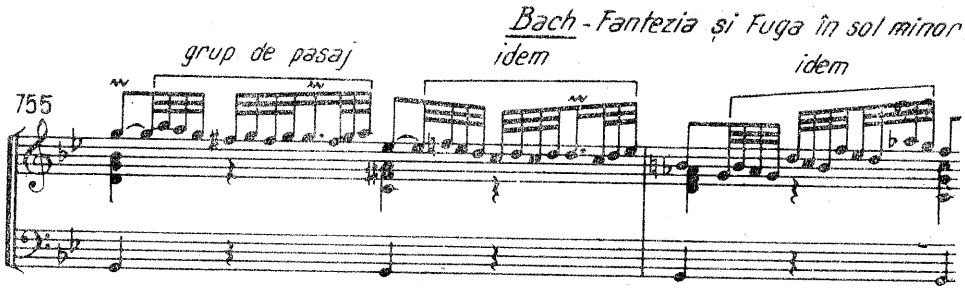


Combinarea mai multor note de pasaj, cu durate și sensuri diferite, poate provoca interesante combinații acordice ; de asemenea, introducerea notelor de pasaj cromatice.

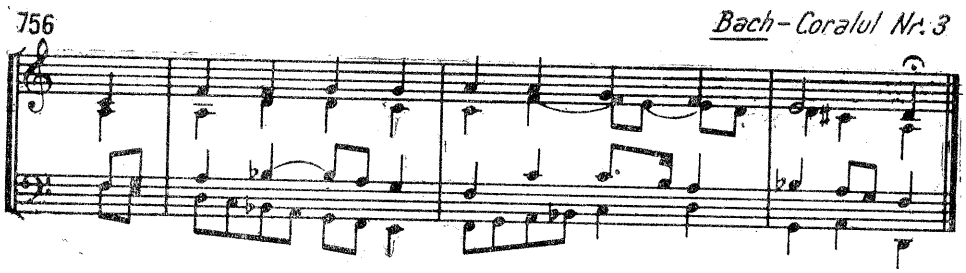
Pasajul este nota melodică cea mai frecvent folosită în toate epocile[1].

În ultima vreme, unii teoreticieni[2] au lansat o noțiune nouă, numită *grup*, adică un mănunchi de note străine de acord, uneori o lungă perioadă, îndeplinind același rol ca și notele melodice pe care le amplifică. Există astfel *grup de pasaj, grup-broderie* și *grup-pedală*.

Grupul de pasaj face legătura între două note reale diferite. Semnalat încă din muzica lui Bach, *grupul de pasaj* este cultivat cu precădere în muzica romantică (mai ales în piesele de pian) sub forma unor cadențe, alcătuite din șiruri de note, înlănțuite la secundă sau alte intervale.



Cîteva exemple cu note de pasaj :



[1] Mai cu seamă în muzica lui Bach, *nota de pasaj* este la loc de cinste.
[2] Olivier Messiaen și școala franceză în general.

757

Bach-Coralul Nr. 80

758

Mozart-Sonata K.V 533

759

Beethoven-Sonata op. 2 Nr.3

760

Beethoven-Sonata op. 10 Nr.3

761

Chopin-Studiul Nr. 2

762

Brahms-Concertul pentru pian Nr. 1

Piano

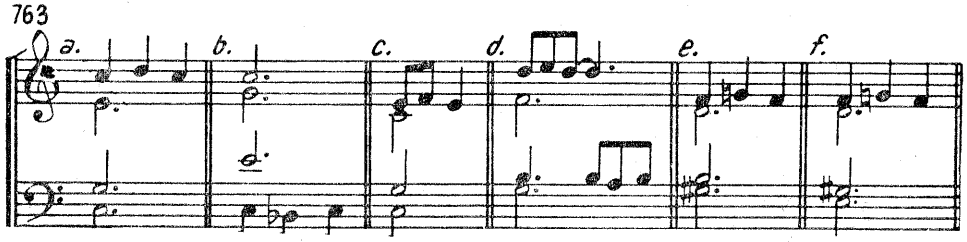
Corni

Broderia

Broderia efectiv disonantă poate fi aplicată oricărui element al acordului și la oricare din voci. Ea poate fi *superioară* sau *inferioară, diatonică* sau *cromatică.*

Broderia la distanță de *un ton* are un caracter mai sobru, mai generos față de cea la *semiton,* care este mai tînguitoare :

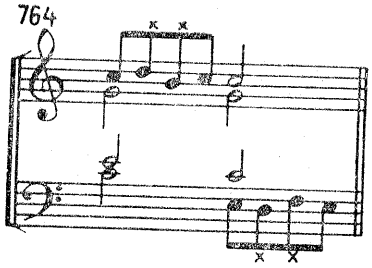
763



După cum se vede, în exemplul *763-e* și *f,* prin concilierea celor două variante ale minorului melodic (coexistența sensibilei cu subtonul) devin posibile *broderiile septimei* și ale *nonei,* cazuri cunoscute, dealtfel, de la întîrziere și apogiatură. Mai tîrziu, cînd se vor folosi notele cromatice, brodarea efectiv disonantă a acestor elemente va putea avea loc și în alte acorduri.

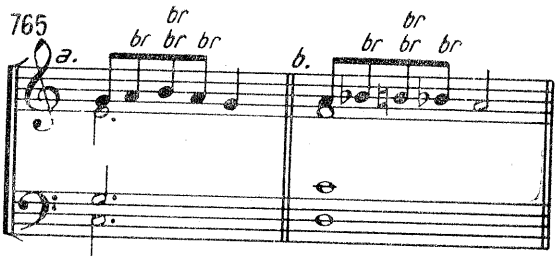
Broderia poate fi *simplă*, ca în exemplele de mai înainte, și *dublă*, cînd combină broderia superioară cu cea inferioară, ca în exemplul următor :

764



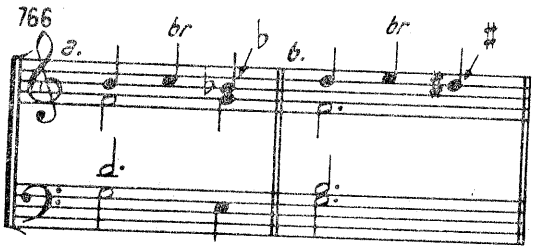
Unii autori (mai cu seamă din școala franceză) recunosc „broderia broderiei" :

765



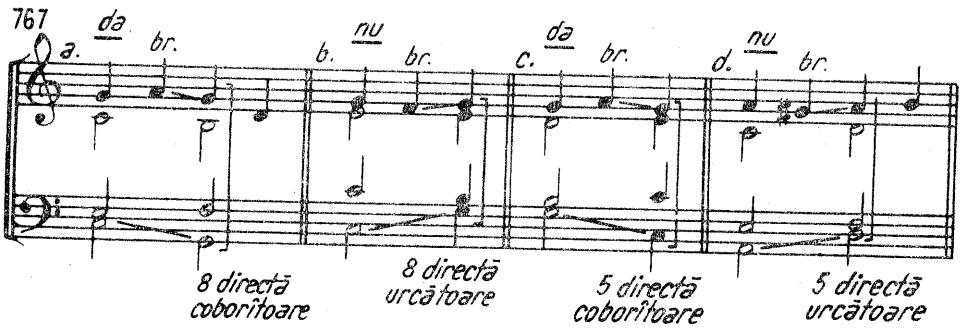
În principiu, *broderia* pleacă și revine la același sunet. Nu este exclus, în anumite cazuri, să se rezolve excepțional, adică la aceeași notă, dar cromatizată. În acest caz, e posibilă o modulație :

766

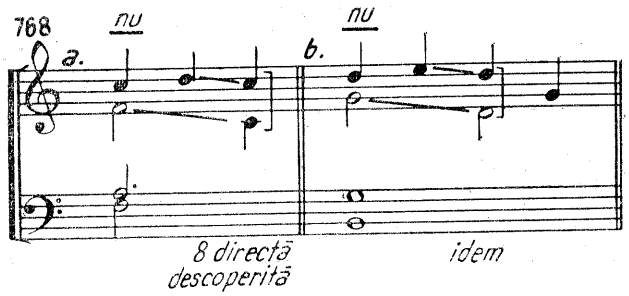


În mod obișnuit, *broderia* pleacă și revine nu numai la aceeași notă, dar și la aceeași armonie. În mod excepțional, se poate ca, în momentul rezolvării, armonia să se schimbe. În acest caz, se va avea în vedere regula : *cvinta sau octava directă, produsă prin rezolvarea unei broderii, trebuie evitată.* Ea este îngăduită dacă se produce pe o treaptă principală și numai prin mers coborîtor :

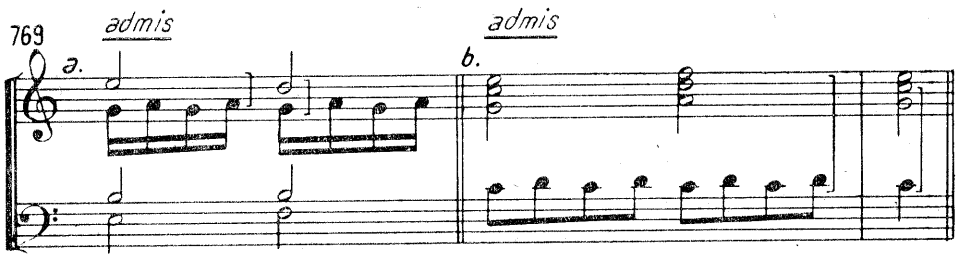
767



În ceea ce privește octava directă, ea este interzisă chiar pe armonie ținută, dacă este descoperită, adică atacată singură :

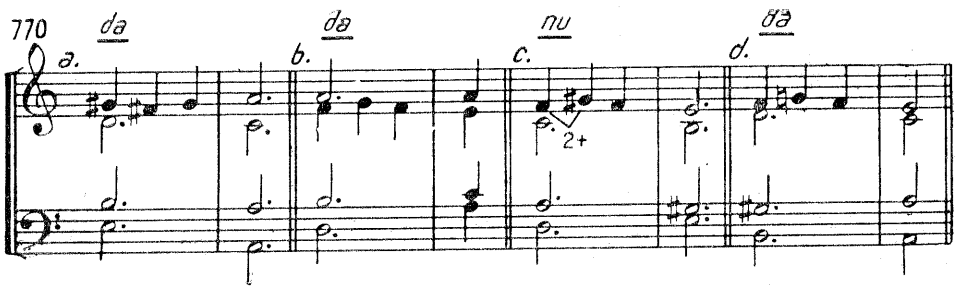


În cazul unei broderii prelungite (un cvasi-tril), considerîndu-se nota reală ornamentată drept o notă ținută, sînt admise cvintele și octavele paralele :

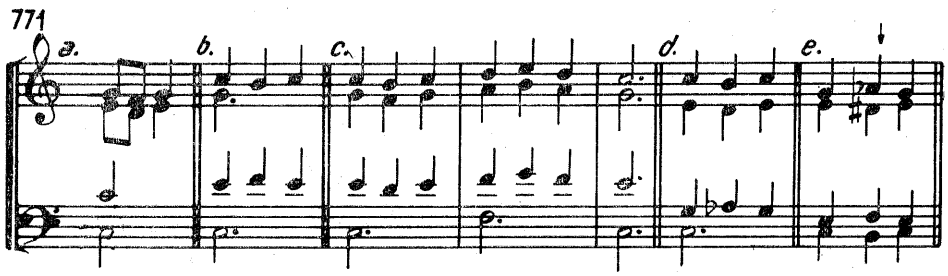


(în exemplul 769-*a*, *sol* de la alto se consideră ținut ; în *b*, *do* de la bas).

În modul minor, atunci cînd sînt angajate în broderie treptele VI și VII, se va folosi varianta melodică adecvată, pentru a se *evita secunda mărită* :

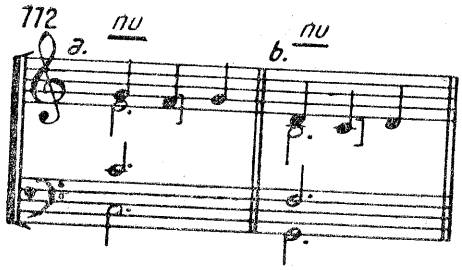


Broderiile pot fi simultane, la două sau mai multe voci :

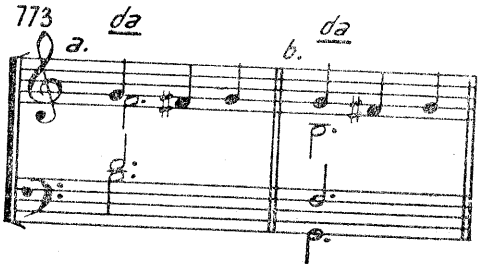


(în exemplul 771-*e* avem un întreg acord de broderie).

Se vor evita broderiile care se ciocnesc la *secundă mică* cu treapta a III-a și a VII-a, afară de cazul cînd intervine un marș armonic :



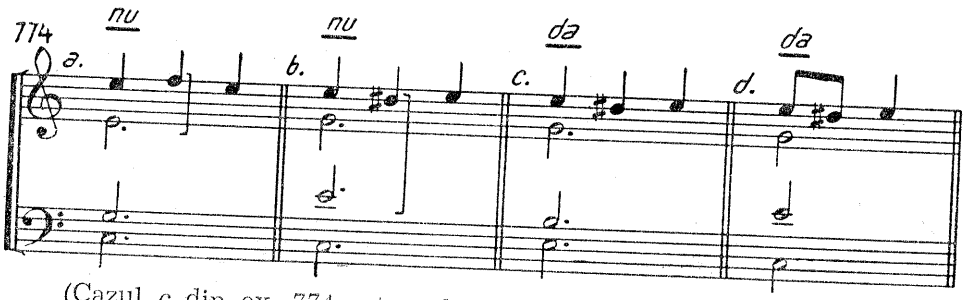
Ele pot crea însă relații de semitonuri cromatice sau *octave mărite și micșorate* cu alte trepte :



Și broderiile pot fi concomitente cu dublarea notei pe care o ornamentează.

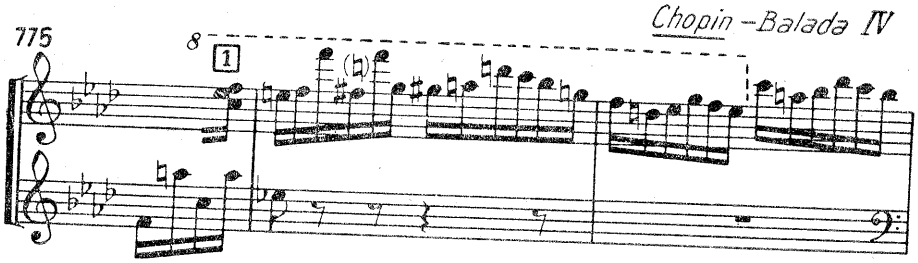
Se atrage și aici atenția să se evite dublarea terței acordului prin semiton, dacă aceasta nu e o treaptă principală.

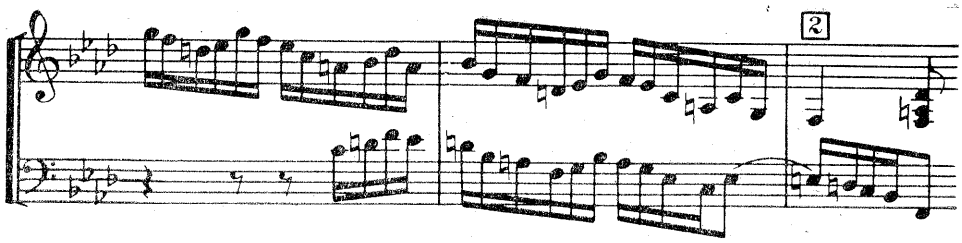
Se îngăduie în valori scurte :



(Cazul c din ex. 774 este admis, pentru că nici nota *mi* nu mai este terță în acord. Cazul *d* este îngăduit pentru valoarea scurtă a broderiei).

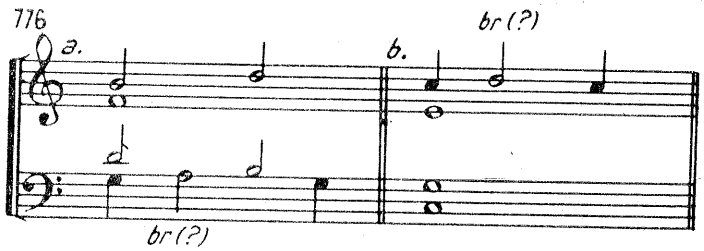
După cum am mai menționat, unii teoreticieni recunosc existența grupului de broderie ca o ghirlandă de sunete, care leagă două note sau acorduri identice :



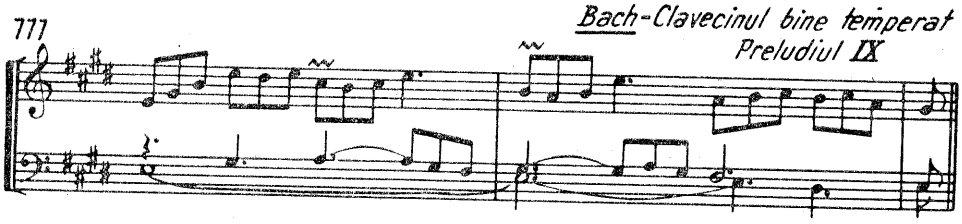


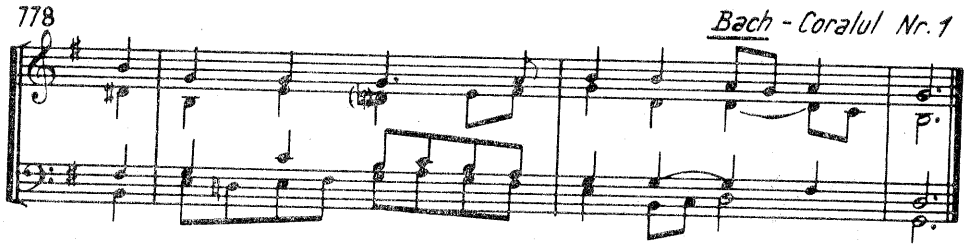
După cum se observă, capetele 1 și 2 ale grupului-broderie se sprijină pe două acorduri identice-septima de dominantă plasată pe *fa*.

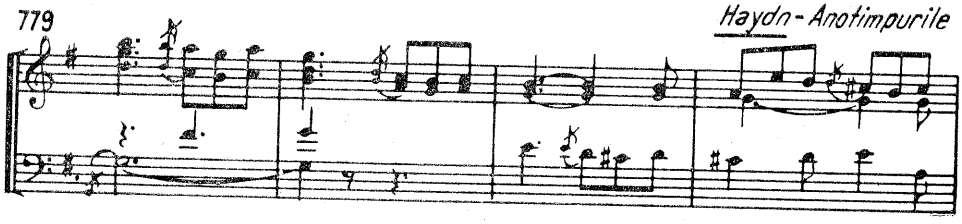
În general, broderia nu trebuie să aibă durate mari. Altfel, ea riscă să capete caracterul unei apogiaturi sau întîrzieri :

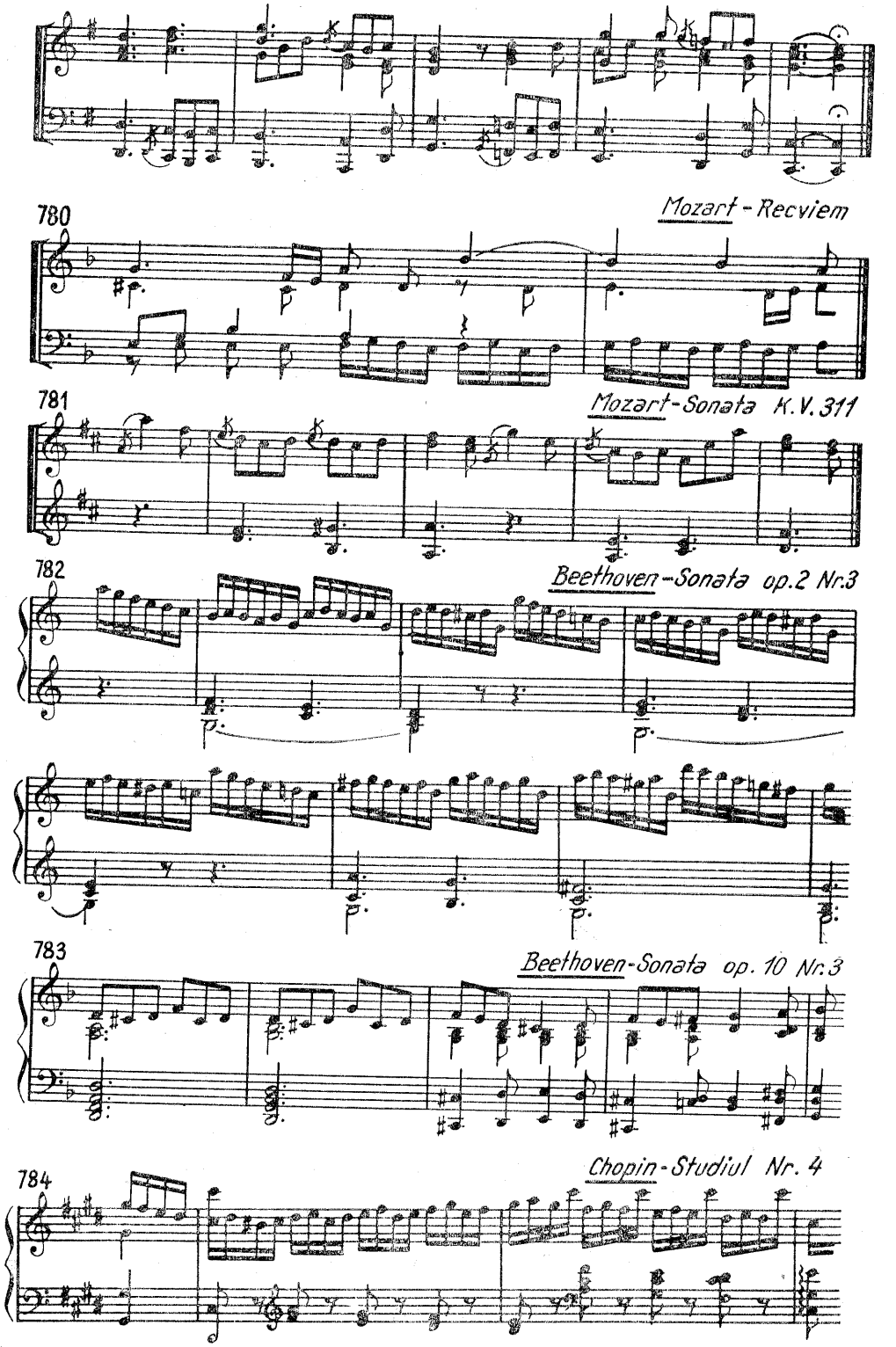


Cîteva exemple de broderii :





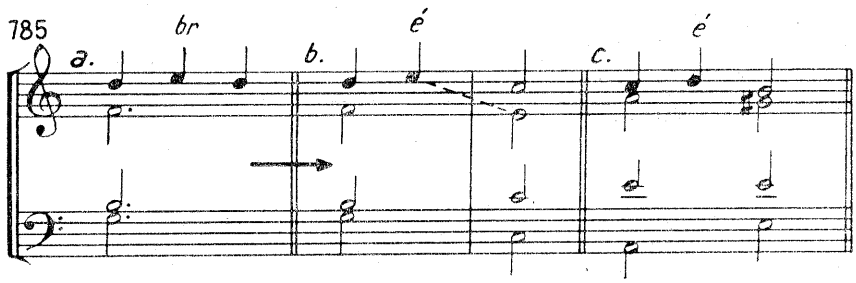



780
Mozart - Recviem
781
Mozart-Sonata K.V. 311
782
Beethoven-Sonata op.2 Nr.3
783
Beethoven-Sonata op. 10 Nr.3
784
Chopin-Studiul Nr. 4

Échappée-ul[1]

Échappée-ul este nota melodică cea mai liberă. În fond, ea a ajuns astăzi să îndeplinească o singură condiție, aceea de a fi o notă străină de armonia pe care se produce.

În stilul riguros, *échappée-ul*, plasat pe timp slab sau fracțiune slabă, urmează treptat unei note reale, după care face un salt. În acest fel, este considerat un fel de broderie, care nu se mai rezolvă :

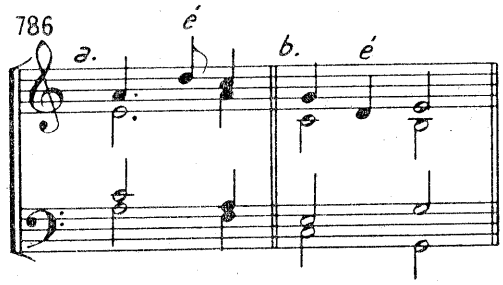


În această formulă, teoreticienii disting două aspecte :

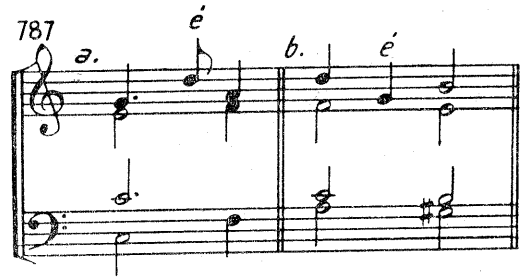
— *échappée-ul* poate fi interpretat și ca o *anticipație indirectă* (ex. 785-*b*), cînd nota respectivă se repetă în acordul următor la o altă voce ;

— *échappée-ul* propriu-zis (ex. 785-c), cînd nu face parte nici din acordul simultan, nici din cel următor.

În afară de această formulă clasică, *échappée-ul* poate veni prin salt, după nota precedentă și alăturată de nota care îi urmează :



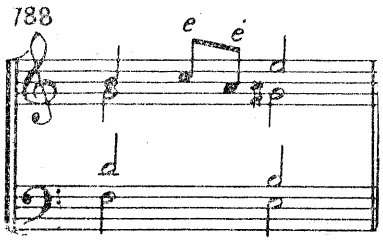
Într-o accepțiune mai liberă, *échappée-ul* este o notă melodică, adusă prin salt, față de ambele note reale care o încadrează[2] :

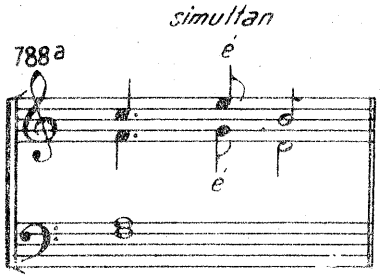


[1] În franceză, échappée=scăpată.
[2] Denumit échappée-ul neregulat sau excepțional.

Din exemplele date, se poate constata că *échappée-ul* poate fi *ascendent* sau *descendent*.

El poate fi *simplu*, ca în exemplele de pînă acum, sau *dublu* :



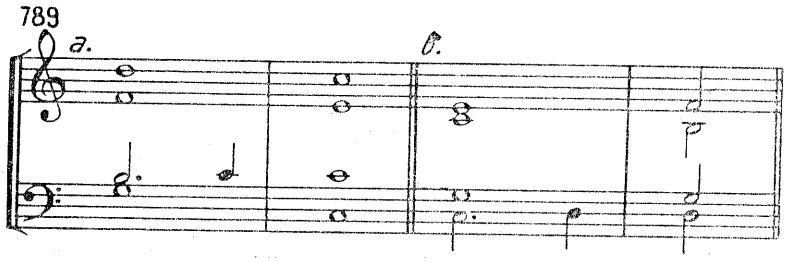


Fără să aibă importanța și frecvența celorlalte note melodice, *échappée-ul*, prin libertatea sa de mișcare, poate crea sonorități îndrăznețe și surprinzătoare.

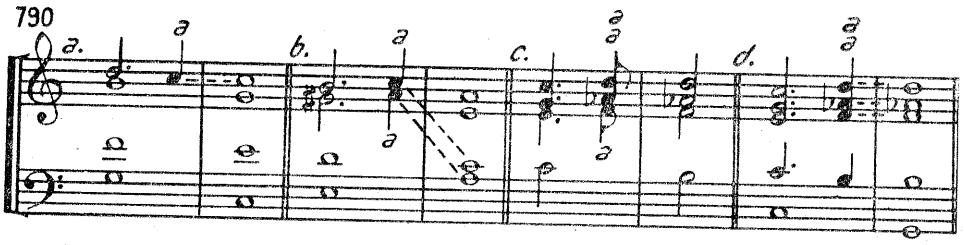
Anticipația

Destul de restrîns folosită, *anticipația* este în schimb caracteristică în creația preclasică.

Plasată cu predilecție la sopran, ea poate fi întîlnită și la alte voci, fiind utilizată, de obicei, la final de frază :

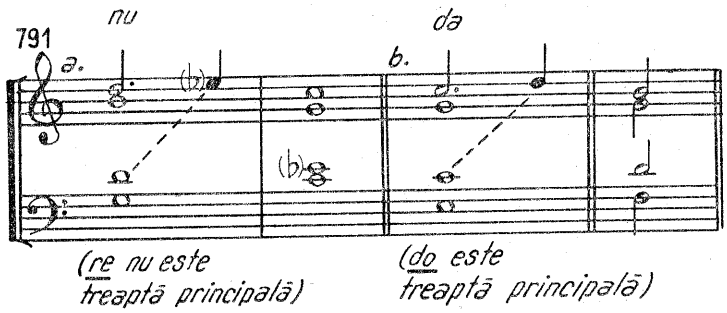


Anticipația poate fi *simplă* sau *multiplă* (dublă, triplă și chiar cvadruplă) :

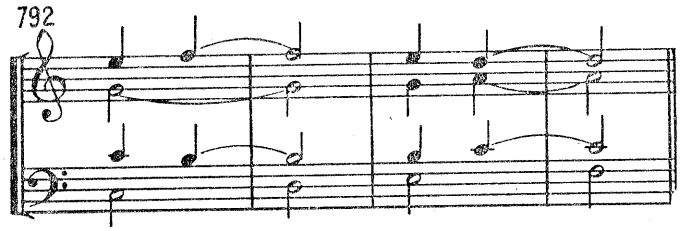


Ea este *directă* atunci cînd se confirmă ca notă reală la aceeași voce (ex. 790-a) și *indirectă*, cînd este preluată de altă voce (ex. 790-*b*).

Anticipația indirectă nu trebuie să formeze o *nonă* (mică sau mare) ca una din vocile interne, afară de cazul cînd este vorba de o treaptă principală :

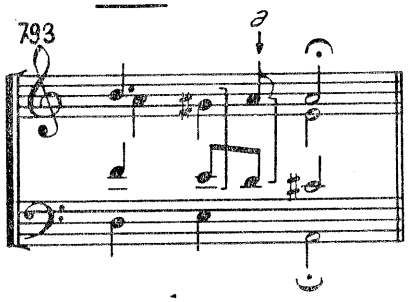


Nu este exclus ca anticipația să fie legată de nota reală :



Bach - Coralul Nr. 13

Se admit două *cvinte paralele*, dacă cea de-a doua este creată cu o *anticipație* :



Din exemplul 793 se mai constată și faptul că *anticipația tonicii* se poate ciocni la interval de *secundă mică* sau *sensibila tonalității*.

Pedala[1] (notă ținută)

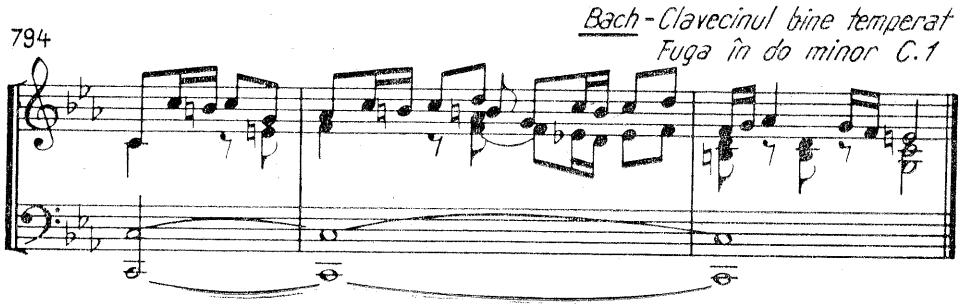
Pedala *constă dintr-un sunet prelung, deasupra sau dedesubtul căruia celelalte voci desfășoară diferite linii melodice sau situații acordice.*

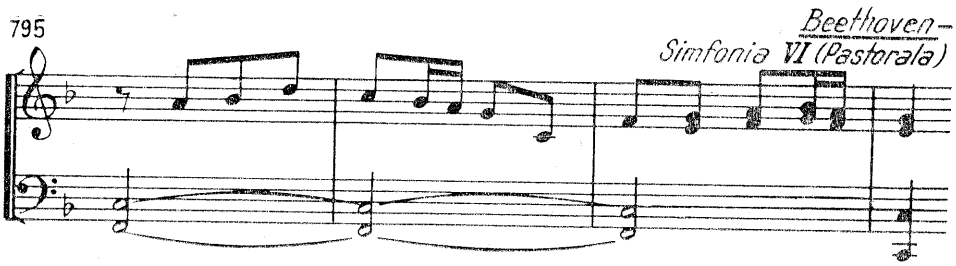
[1] Termenul provine din muzica de orgă, unde sunetul, în registrul foarte grav, se emite prin apăsarea claviaturii *pedalierului* (numit astfel pentru că se acționează cu piciorul). În limba germană, *Orgelpunkt*. *Pedala* corespunde, în muzica noastră veche, psaltică, cu *isonul*. Într-o terminologie mai strictă, se numește *pedală* numai sunetul ținut la bas. Pentru vocile medii și acute se folosește denumirea de notă ținută.

Efectul deosebit al pedalei constă din contrastul și tensiunea realizate între imobilitatea unei voci și mișcarea celorlalte voci, din conflictul unor funcțiuni contradictorii care se înfruntă simultan (dominanta pe tonică, subdominanta pe dominantă etc.).

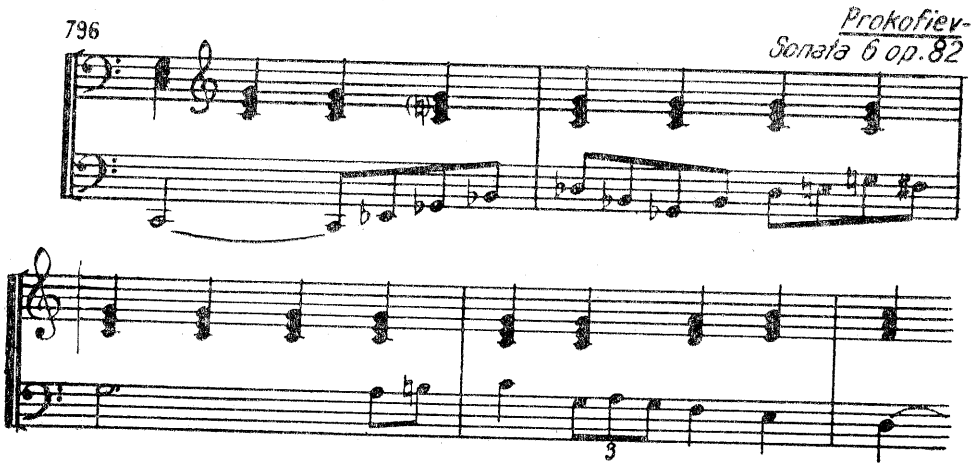
În muzica preclasică și clasică, unde pedala este frecventă, ea se fixează, de obicei, pe tonică sau dominantă.

Pedala poate fi simplă :





De asemenea, *triplă* sau *multiplă*, putînd lua și forme acordice (acord-pedală), acționînd ca un element obsedant, mai cu seamă în muzica contemporană, unde poate crea contraste puternice :



Pedala poate fi **continuă :**

797

Bach - Clavecinul bine temperat
Preludiul XXIII C. 1

Poate fi susținută prin **repetare :**

798

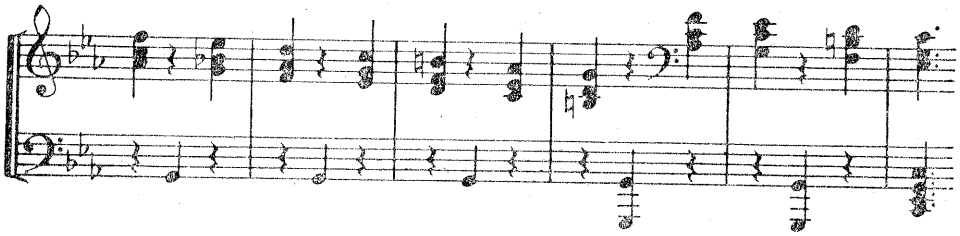
Beethoven - Sonata op. 28

Un exemplu de mare tensiune îl constituie *pedala combinată* (continuă și repetată simultan), în *crescendo-ul* de neuitat, care leagă partea a III-a de a IV-a din Simfonia a V-a de Beethoven. De asemenea, începutul Allegro-ului din Leonora nr. 3, a aceluiași compozitor, care, din cauza proporțiilor, nu pot fi reproduse aici.

Pedala mai poate fi întreruptă :

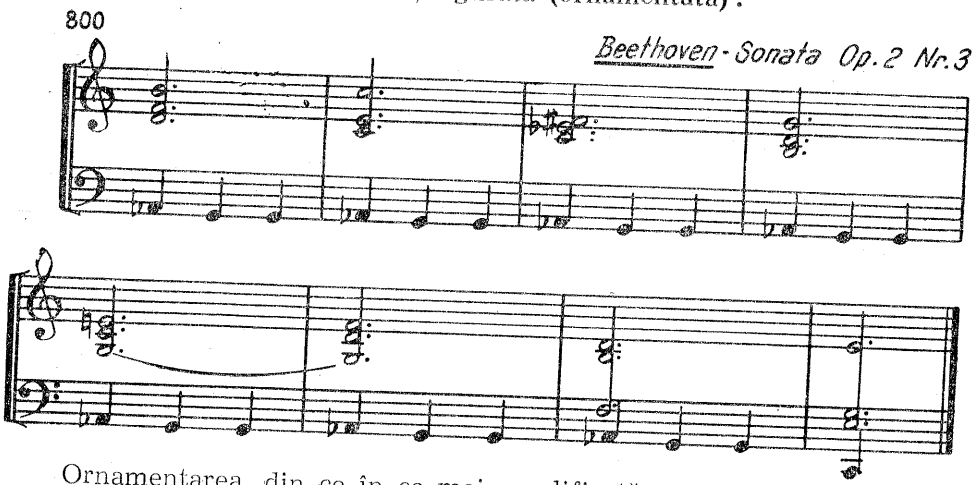
799

Beethoven - Sonata op. 10 Nr. 1



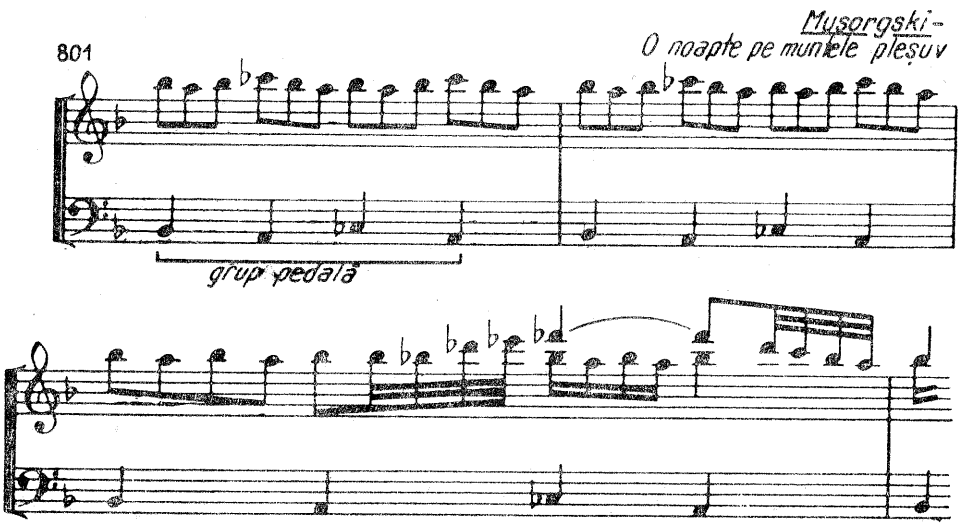
De asemenea, **figurată (ornamentată) :**

800



Ornamentarea, din ce în ce mai amplificată, poate lua forma unui **grup-pedală :**

801



După nivelul la care este plasată, *pedala* poate fi :

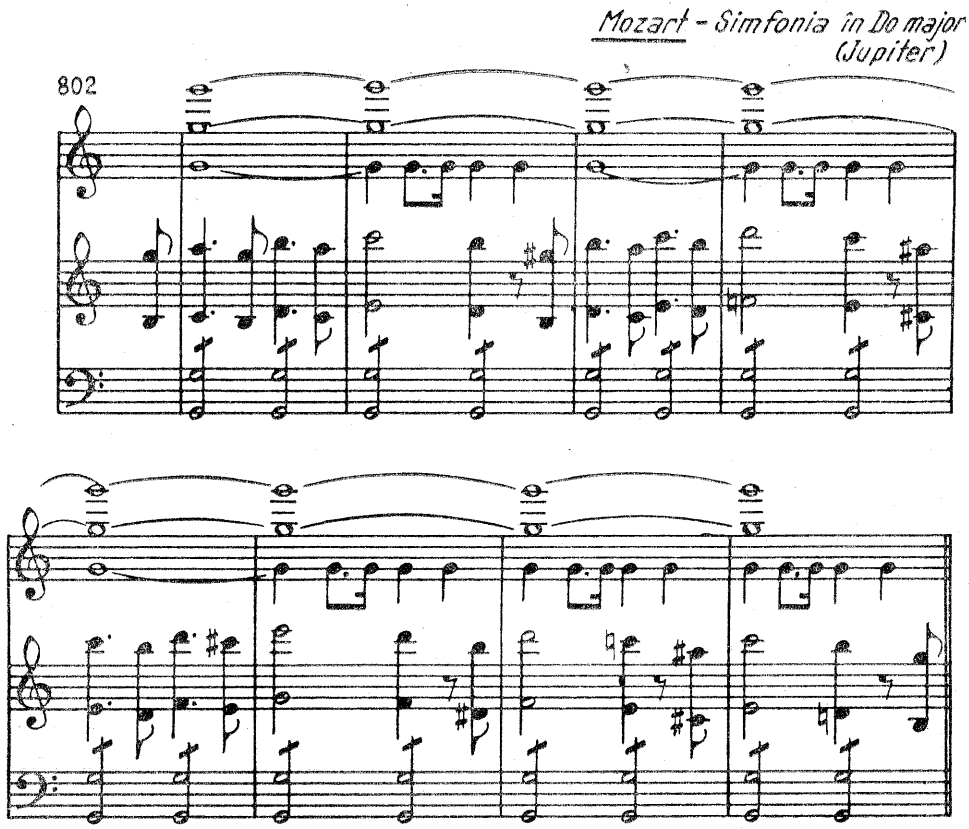
— *gravă,* cînd o intonează basul (ca în toate exemplele de pînă acum) ;

— *intermediară* sau *mediană,* intercalată la mijloc, între celelalte voci ;

— *acută* sau *superioară,* cînd este repartizată sopranului.

În ultimele două categorii, după cum am mai menționat, teoreticienii mai severi înlocuiesc termenul de pedală cu cel de „*notă ținută*".

Iată un exemplu, care le reunește pe toate trei :



Nota care constituie *pedala* trebuie să fie notă *reală* în primul și ultimul acord.

Ea poate fi și *întîrziere* în ultimul acord, după care se rezolvă treptat, coborîtor.

Cînd *pedala* de la bas nu este cuprinsă în acord, tenorul preia funcția de bas.

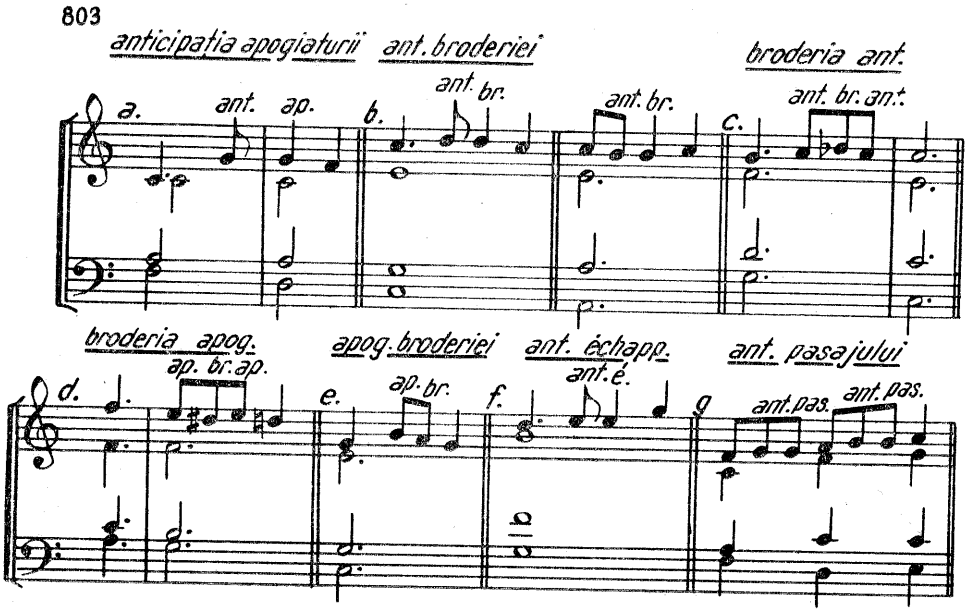
Nu se va aduce vreuna din voci la interval de *secundă mică* față de pedală. *Secunda mare* este admisă. Această regulă vizează, deopotrivă, notele reale ca și cele melodice.

Nu trebuie să se abuzeze de *pedală,* mai cu seamă atunci cînd este notă ținută, intermediară sau acută, riscînd, peste o anumită durată, să instaureze monotonia sau stagnarea interesului armonic.

Uneori, o pedală exagerată impusă poate deplasa centrul tonal.

În stilul clasic, *pedala* este plasată, de obicei, la *reluarea temei principale* (cînd se fixează pe dominantă) și la *coda* (cînd se fixează pe tonică). Unii autori (de pildă Beethoven) o folosesc pentru amplificarea tensiunilor dramatice.

Notele melodice combinate. Școala franceză contemporană, care acordă notelor melodice o importanță cu totul aparte, deosebește aici *notele melodice combinate* (de genul celei prezentate la „broderia broderiei"). Fără a încerca să le codificăm sau să le clasificăm, iată cîteva dintre ele :



Multe din aceste note melodice combinate — dintre care unele nu le-am mai reprodus — sînt susceptibile și de alte interpretări. Important însă este faptul că ceea ce determină în bună măsură crearea unei anumite note melodice este armonizarea, adică rolul care i se încredințează în relația acordică și pe care îl hotărăște armonizatorul.

Fără a fi urmărit să epuizăm tot ceea ce s-ar putea spune în legătură cu vastul și importantul capitol al notelor melodice, menționăm, în final, nelimitatele aspecte pe care le poate lua combinarea simultană și succesivă a acestor note, care fertilizează armonia. Cel mai splendid și edificator exemplu ni-l oferă opera lui Bach. Pentru început, coralele sale rămîn de o inegalabilă realizare artistică și, totodată, cea mai elocventă și utilă lecție.

XVI. Modulația

Generalități

Prin modulație[1], *înțelegem schimbarea tonalității sau a modului, intervenită în desfășurarea muzicală.*

Cunoscînd o extindere din ce în ce mai amplă, mai cu seamă în muzica instrumentală și simfonică, *modulația* a constituit unul din procedeele de bază în arhitectonica formelor muzicale.

Prin deplasarea și jocul diferitelor tonalități, care se înfruntă sau se echilibrează, se creează o varietate de culoare, de planuri și de caractere, conferindu-se, astfel, o mai profundă și mai plastică personalitate temelor, devenite acum adevărate personagii în dramaturgia muzicală. Principiul tonalității nu slăbește, ci, dimpotrivă, se afirmă, se adîncește, se îmbogățește, consolidîndu-se și impunîndu-se cu o sporită necesitate.

Dacă tonalitate înseamnă un ansamblu fonic, organizat în funcțiuni în jurul unui punct fix, cu o anumită caracteristică sau culoare, *modulația* înseamnă *mișcare, evoluție, acțiune,* iar rolul ei dinamic, în desfășurarea și construcția formelor muzicale, poate fi întrevăzut de pe acum[2].

*
* *

[1] La prima vedere, termenul pare, în majoritatea cazurilor, impropriu și, luat în sens strict etimologic, s-ar crede că el se referă numai la schimbările de *mod* (așa cum s-a întîmplat la origine).

Unii teoreticieni (printre care D. Cuclin, J. Chailley, H. Chalan și alții) propun termenii : *tonulație* (cînd are loc schimbarea tonicii), *modulație* (cînd se schimbă modul) și *tono-modulație* (cînd se schimbă și tonica și modul).

Spiritul de comoditate însă a învins și, prelungindu-se o veche deprindere, termenul unic de *modulație* înglobează toate aceste tipuri de schimbări.

[2] Printre alții, Arnold Schoenberg studiază tendințele armoniei de a genera formele în *Structural functions of harmony* (New York, 1954).

Clasificarea modulațiilor

Ținîndu-se seama de procedeele respective, deosebim trei tipuri de modulație : *diatonică, cromatică* și *enarmonică.*

Delimitate astfel din rațiuni pedagogice, aceste tipuri de modulație nu rămîn separate, ele împletindu-se frecvent în practica muzicală.

O altă clasificare a modulațiilor (indiferent de procedeele folosite) :

— **modulații passagere** (inflexiuni modulatorii)[1], care constau din înlocuirea pentru un moment a tonalității inițiale cu alta trecătoare (în care se cadențează sau nu, sau numai se schițează, se insinuează), după care se revine la vechea tonalitate ;

— **modulații definitive,** care, după cum o arată și numele, impun stabil noua tonalitate, înlocuind pentru mai multă vreme (uneori fără revenire) pe cea de la care s-a pornit.

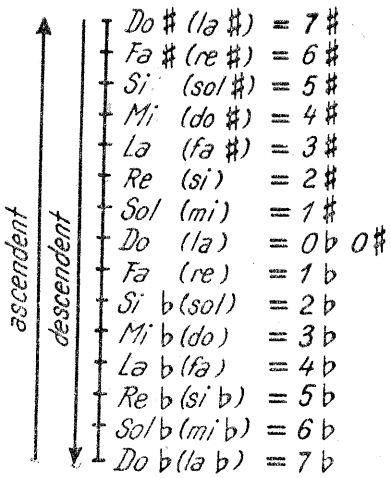
După sensul sau direcția în care se desfășoară, modulațiile sînt :

— **ascendente,** cînd modulațiile se realizează în tonalități ce se găsesc la una sau mai multe *cvinte ascendente,* în raport cu tonalitățile de la care pornim procesul modulatoriu ;

— **descendente,** cînd se procedează invers, adică modulațiile se realizează în tonalități ce se găsesc la una sau mai multe *cvinte descendente,* în raport cu tonalitățile de la care pornim procesul modulatoriu.

Schema care urmează (804) indică, în general, cele două sensuri (direcții) :

804



Unii teoreticieni[2] acordă sensului de *modulație* o valoare afectivă proprie, considerînd *modulația ascendentă* ca expresia unei *expansiuni,* a unei *bucurii,* a efectului de *lumină,* iar pe cea *descendentă,* ca fiind manifestarea unei stări de *depresiune, tristețe* sau *întunecare.* Într-adevăr, acest efect psihologic real trebuie avut în vedere, întrucît el constituie un element de expresie (limbaj). Dar, totodată, fenomenul nu este singular și nu trebuie absolutizat, pentru că în crearea acestor

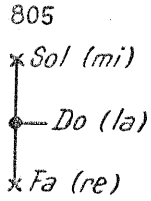
[1] Unii teoreticieni disting aici mai multe aspecte, etichetîndu-le : *false modulații* sau *împrumuturi de tonalități, tonalități de pasaj, tonalități-broderii* etc.

[2] La noi, cel care fundamentează și formulează o întreagă estetică pe acest principiu este compozitorul și filozoful Dimitrie Cuclin.

semnificații sau imagini mai intervin puternic și alte mijloace de expresie și sugestie : *înălțimea* (registrul), *caracterul melodiei, duratele, tempoul, timbrul* etc.

Privite sub aspectul distanței care speră tonalitățile, modulațiile pot fi :

— **apropiate,** cînd se produc între tonalități înrudite (plasate la o cvintă superioară sau inferioară[1] cu relativele lor) ;



— **depărtate,** cînd angajează alte tonalități decît cele vecine.

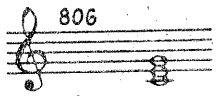
În *modulație,* această distanță, parcursă de la o tonalitate la alta, se măsoară în *cvinte*[1].

Modulația diatonică

Modulația diatonică folosește, ca mijloc de realizare, capacitatea unui acord de a îndeplini diverse funcțiuni în mai multe tonalități, *fără a se aduce vreo modificare structurii diatonice*[2]. *Această pluralitate de funcțiuni,* care subzistă latent în oricare acord diatonic al unei tonalități, ne dă posibilitatea ca, interpretîndu-l într-o altă funcțiune, să ne ofere puntea de legătură cu o altă tonalitate, care îl conține într-o nouă ipostază, adică pe altă treaptă, cu un alt rol. Acest acord de legătură, comun tonalităților în care acționăm, îl vom denumi *acord-punte.*

Din cele de mai sus, rezultă că, în modulația diatonică, acordul-punte își modifică numai *funcțiunea,* construcția sa naturală rămînînd intactă, așa cum rezultă din sunetele diatonice ale tonalităților respective.

Fără a urmări să epuizăm expunerea *pluralităților de funcțiuni,* de care dispun acordurile diatonice, ne vom limita ca exemplificare la arhicunoscutul acord de *Do major :*



Do[1]	I
Fa	V
fa arm.	V
fa mel.	V
Sol	IV
sol mel.	IV
la nat.	III
mi arm.	VI
mi nat.	VI
re nat.	VII

[1] În notarea tonalităților, folosim litera mare pentru cele majore și litera mică pentru cele minore.

[2] Tocmai aici este și punctul de demarcație față de modulația cromatică, unde, asupra acordului-punte, nu se operează numai schimbarea funcțiunii sale, ci și o modificare în structura sa diatonică, prin alterarea cel puțin a unuia din elementele sale.

După cum se observă, în vederea lărgirii zonei de cuprindere a pluralității de funcțiuni a unui acord, recurgem la utilizarea tuturor variantelor modale (natural, armonic, melodic) ale *tonalităților* care l-ar putea include.

T o n a l i t a t e a — după cum știm — rezultă din polarizarea și organizarea sunetelor în jurul unuia, denumit *tonică*, centru atractiv și de reglementare al tuturor raporturilor *melodico-armonice*. Uneori, același material sonor — aceleași sunete — se poate organiza în jurul unei tonici sau a alteia.

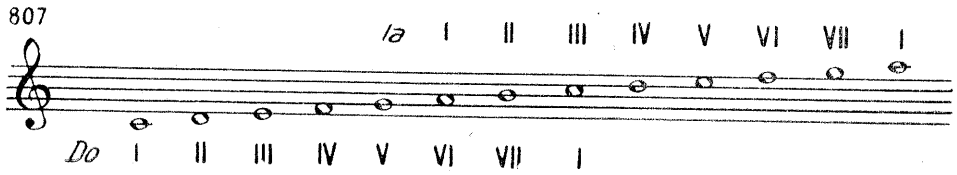
Ce va determina atunci fixarea pe una din ele ?

Raporturile dintre sunete : *insistența* pe anumite trepte, *intervale caracteristice*, *mersul urcător* sau *coborîtor* al *semitonurilor* (care pot confirma sau nu o tonică), *oprirea* în anumite puncte metrice pe anumite sunete etc., toate acestea determinînd și justificînd fixarea centrului tonal respectiv[1], pe un anumit sunet.

Vom încerca o demonstrație, care să exemplifice aceste afirmații teoretice, oarecum vagi la prima vedere. Să luăm materialul sonor din care sînt alcătuite tonalitățile *Do* și *la*.

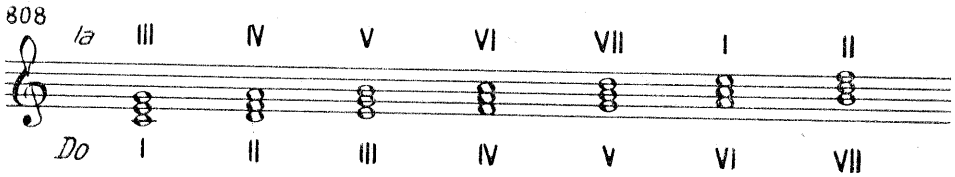
Același material melodic[2]

807



și acordic

808



așteaptă neutru, ca niște cărămizi depozitate aliniat în vederea construcției, care le va lega pe unele de altele, creînd relații și sensuri.

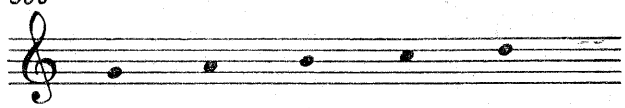
În primul rînd mișcarea, mai cu seamă cea melodică, este factorul care, prin succesiune, începe să creeze atmosfera tonală (în cazul nostru *Do* sau *la*).

[1] Aceste criterii obiective vin, de obicei, să confirme un simț interior, subiectiv, uman, am putea îndrăzni să-l numim chiar un „sentiment tonal" care, uneori, este hotărîtor pentru determinarea tonală.

[2] Am recurs intenționat la varianta minorului natural.

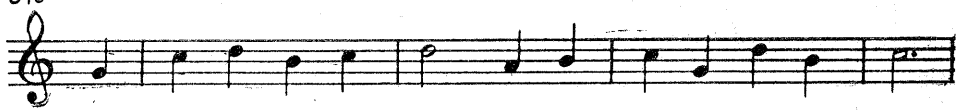
Uneori, nici nu este nevoie să se consume întreaga scară pentru a afirma o tonalitate. Ca exemplu, să recurgem la sunetele conținute în cvinta următoare :

809



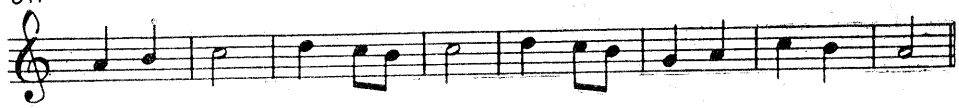
Desfășurate în fragmente melodice destul de simple, aceste sunete pot afirma tonalitatea *Do major* :

810



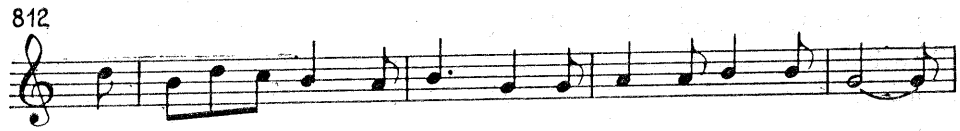
De asemenea, în la *minor* :

811



Mai mult decît atît, dat fiind că cele cinci sunete aparțin și lui *Sol major*, ele se pot integra și în această tonalitate :

812



Bineînțeles, armonizatorului îi revine sarcina să adîncească, ajutat de pilonii armonici ai acordurilor (mai cu seamă cei ai subdominantei și dominantei), sentimentul, atmosfera tonală pe care o intenționează. Am arătat la timpul cuvenit, că tendința contrară a celor două dominante are ca rezultantă impunerea centrului tonal :

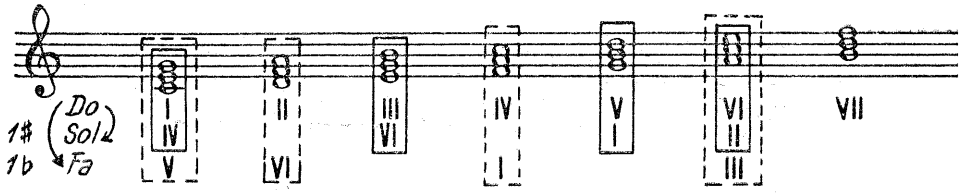
813 ↑ Dominanta
○ Tonica
↓ Subdominanta (dominanta inferioară)

Dacă între tonalitățile relative (major-minor natural) sunetele și acordurile sînt toate șapte comune, între tonalitățile înrudite această cifră scade, pentru ca, pe măsură ce distanța dintre cele două tonalități angajate se mărește, numărul acordurilor comune (acorduri-punte) se micșorează pînă la dispariție[1]. De exemplu, între două tonalități majore,

[1] În asemenea cazuri, după cum vom vedea, se va recurge la modulații intermediare.

distanțele la o cvintă (superioară sau inferioară), vom găsi un număr de patru acorduri comune :

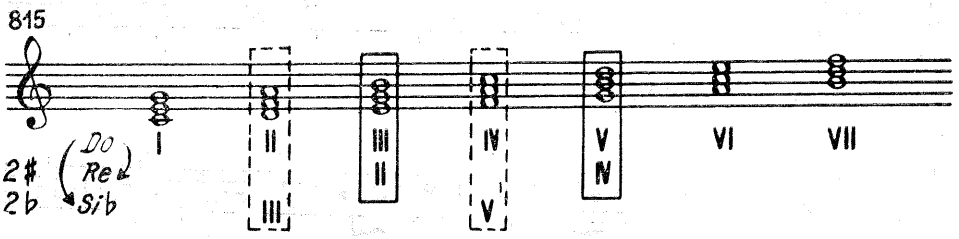
814



După cum se observă, acordul treptei a VII-a, cu sonoritatea sa tipică, are cea mai restrînsă putere de circulație[1].

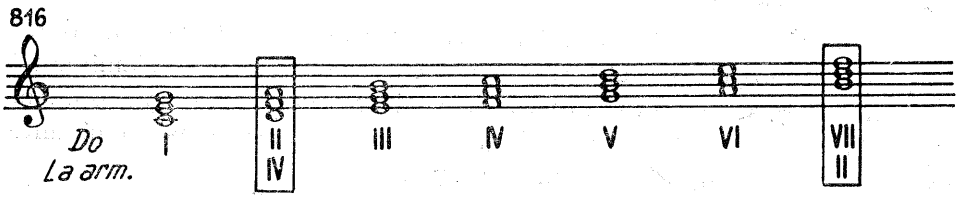
Două tonalități majore, plasate la o distanță de două cvinte, conțin numai două acorduri comune :

815

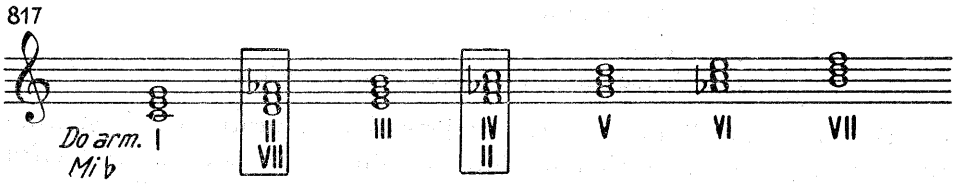


Pentru a extinde zona acordurilor comune între tonalități, se recurge la utilizarea tuturor variantelor modale (natural, armonic, melodic). De exemplu, între două tonalități majore distanțate la trei cvinte (diferență trei acidenți) nu mai există nici un acord comun. Dacă recurgem însă la varianta majorului-armonic (cu treapta a VI-a coborîtă), se obțin două acorduri comune :

816



817



Majorul-armonic ne oferă posibilitatea existenței unor acorduri comune, între două tonalități aflate la distanță de cinci cvinte, iar în anumite cazuri chiar șase.

---

[1] Acord micșorat, caracteristic, plasat numai pe anumite trepte.

Cînd distanța dintre tonalități depășește anumite limite, cînd legătura între tonalități pare forțată sau cînd alte temeiuri artistice o impun, se recurge la una sau mai multe tonalități intermediare, care fac trecerea între cele două tonalități extreme. Nicăieri, ca în modulație, nu se cere o mai mare deprindere și familiaritate cu toate acordurile, în toate tonalitățile cu toate variantele lor. Armonizatorul trebuie să aibă în vedere *sunetele acestor* acorduri și apartenența lor. Un tablou al acordurilor, cu sunetele componente ar lua proporții extinse, iar utilitatea lui ar fi minimă.

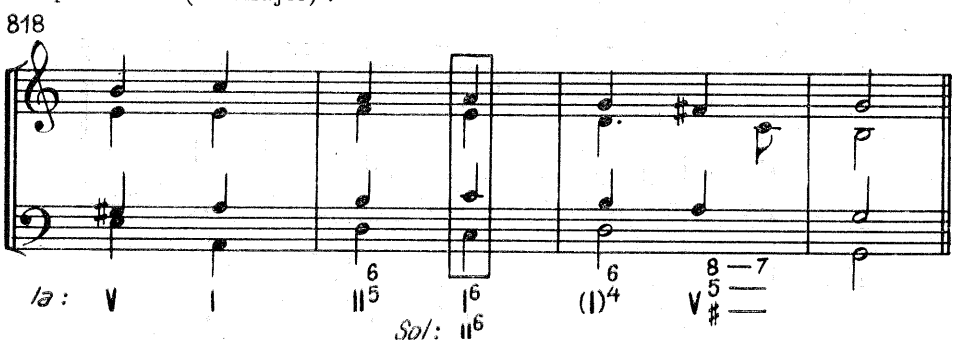
Pentru o privire de ansamblu asupra *funcțiunilor* posibile, pe care diferitele specii de acorduri de trei sunete (major, minor și micșorat) le poate îndeplini în diferite tonalități, reproducem tabloul următor :

Tonalitate	Acorduri majore			Acorduri minore			Acorduri micșorate	
Majoră	I.	IV.	V.	II.	III.	VI.	VII.	
Majoră-armonică	I.	V.		III.	IV.		II.	VII.
Minoră-naturală	III.	VI.	VII.	I.	IV.	V.	II.	
Minoră-armonică	V.	VI.		I.	IV.		II.	VII.
Minoră-melodică	IV.	V.		I.	II.		VI.	VII.

Acest tablou nu reprezintă soluția și nu conține nici cheia rezolvării modulațiilor. Ele inventariază doar căi de întrepătrundere, oferindu-ne o catalogare a materialului brut, dar nu toate acordurile menționate dețin aceeași eficiență modulatorie. De pildă, atmosfera noii tonalități se va contura mai convingător dacă vom pătrunde prin acordul treptei a II-a, urmat de dominantă, decît prin acordul, oarecum neutru, al treptei a III-a. Și, totuși, uneori, cînd urmărim crearea unui anumit climat mai echivoc, în care cucerirea noii tonalități să se facă mai domol, ambiguu, acest acord ar putea să ne fie de folos.

Există însă anumite acorduri pe care, datorită frecvenței lor, urechea și sensibilitatea noastră le-au asociat cu anumite funcțiuni tonale. Așa este cazul cu acordurile minore, în răsturnarea întîia, cu dublarea notei din bas. Acestea pot fi interpretate cu ușurință ca drept acorduri pe treapta a II-a (II^6 major) :

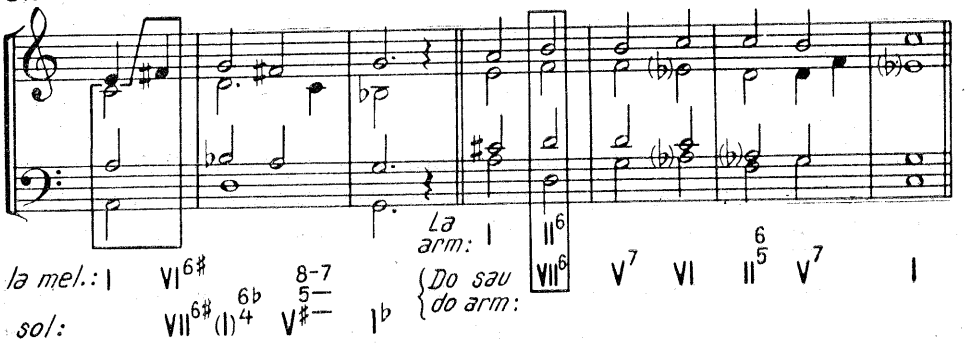
818



Acordul micşorat va fi foarte uşor acceptat şi gîndit ca preluînd funcţia de acord pentru treapta a VII-a şi, uneori, pe a II-a (în minor).

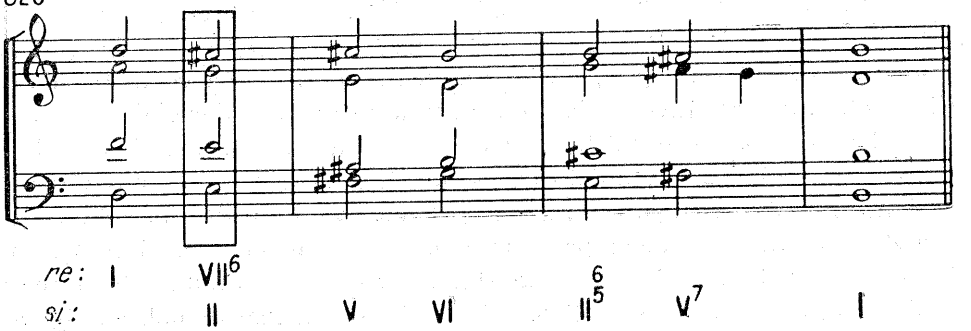
Acorduri micşorate, căpătînd funcţii de tr. VII :

819



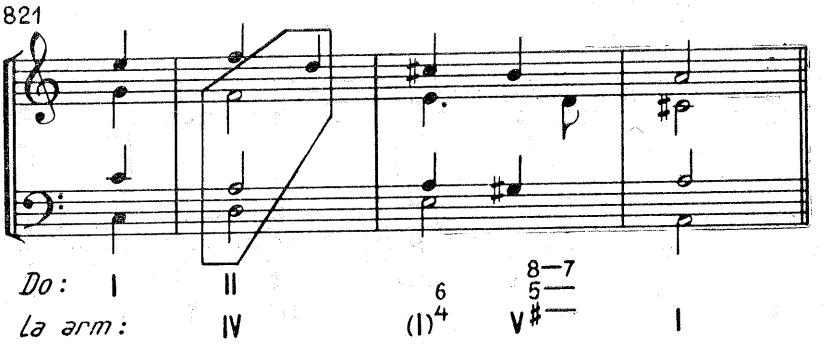
Acord micşorat, căpătînd funcţie de tr. II :

820



O formulă a cărei sonoritate tipică produce un efect sigur şi convingător în procesul de fixare al noii tonalităţi, o constituie acordul de $\frac{6}{4}$ care se rezolvă $\frac{5}{3}$ pe un acord major, căruia i se imprimă funcţia de dominantă. Întreaga formulă capătă, astfel, caracterul unui $\frac{6}{4}$ cadenţat :

821



Realizarea modulaţiilor

Posibilităţile sau variantele rezolvărilor în modulaţii sînt, practic, nelimitate ; acest capitol al armoniei fiind amplu, solicită o serioasă pregătire tehnică, fantezie şi talent. Iată de ce, în cele ce urmează, vom oferi cîteva soluţii, nu limitative, ci enumerative. Ele se vor reduce la simple scheme scolastice, atît cît ne permit obiectivele şi proporţiile unui manual. Adevăratele modulaţii artistice fiind, în fond, obiectul compoziţiei. Acestea sînt destinate să sugereze, să explice un proces, un mecanism, lăsînd pe seama măestriei transformarea dintr-un simplu meşteşug, într-un desăvîrşit proces artistic.

În procesul de realizare al unei modulaţii se pot identifica trei faze sau zone :

— *tonalitatea iniţială ;*

— *zona de tranziţie (modulantă)*[1] — în care slăbesc şi dispar caracteristicile vechii tonalităţi şi apar elemente din noua tonalitate ;

— *instalarea (afirmarea) noii tonalităţi.*

Aceste faze nu pot fi delimitate totdeauna precis sau mecanic, pentru că ele se întrepătrund uneori ambiguu, echivoc, mai ales în procesul subtil al artei, unde deformarea obiectivă a cercetătorului, urmărind prea riguros analizele, riscă să altereze intenţia compozitorului. Dealtfel, cea de-a doua zonă, intermediară, poate lipsi în modulaţiile bruşte, instantanee, fenomen din ce în ce mai frecvent în muzica modernă tonală, a cărui apariţie o întîlnim încă de la clasici, cînd raţiuni artistice justifică acest efect :

822

Beethoven - Simfonia Nr.6 1. Allegro ma non troppo

măs.159-166

Si b

Re

823

[1] Cu cît această zonă este mai prelungită, cu atît modulaţia se poate realiza mai treptat, pe nesimţite.

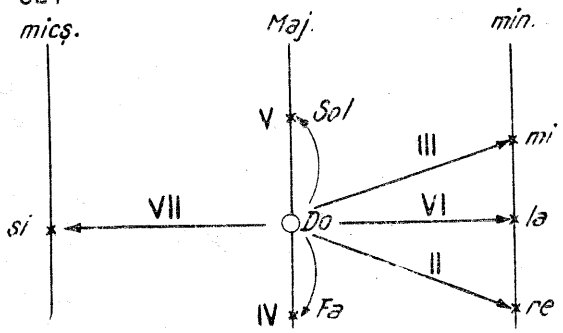
Pentru a obține o perspectivă de ansamblu asupra legăturilor posibile dintre ele prin acordurile-punte (acordurile comune), redăm, în tabloul următor, alcătuit din trei coloane, în care vom înșira prin cvinte[1], trei tipuri de acorduri :

823

acorduri micșorate	acorduri majore	acorduri minore
si ♯	Do ♯	la ♯
mi ♯	Fa ♯	re ♯
la ♯	Si	sol ♯
re ♯	Mi	do ♯
sol ♯	La	fa ♯
do ♯	Re	si
fa ♯	Sol	mi
si	Do	la
mi	Fa	re
la	Si b	sol
re	Mi b	do
sol	La b	fa
do	Re b	si b
fa	Sol b	mi b

După cum se observă, acordurile (cu posibilitatea de a deveni tonalități) sînt suprapuse prin cvinte, după cum urmează : la nivelul unui acord major, apare, pe coloana minorelor, acordul relativei minore (tr. VI) iar în stînga, pe coloana acordurilor micșorate, acordul de pe tr. VII. În felul acesta, cele 7 acorduri ale unei tonalități majore se reunesc simetric, gravitînd în jurul tonicii :

824



Atribuind altă funcție unui acord din cadrul unei tonalități (devenind, astfel, acord-punte) putem, prin succesiunea spre noua tonalitate, să-l desprindem de vechea tonică și, prin cadențele respective, să instaurăm o nouă tonalitate.

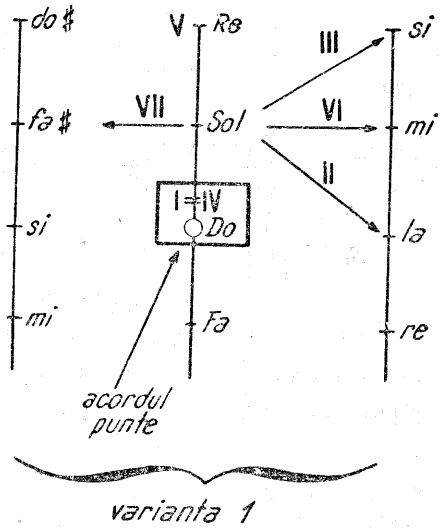
[1] Cea mai firească, cea mai curgătoare modulație ar fi din cvintă în cvintă, mai ales coborîtoare, realizîndu-se, astfel, ceea ce unii teoreticieni numesc „cascada cvintelor". Bineînțeles, acest procedeu ar deveni stereotip, mecanic, lipsit de interes artistic.

Modulațiile apropiate[1]

Se numesc astfel, modulațiile care angajează tonalitățile înrudite (învecinate), adică cele plasate la distanță de una sau două cvinte superioare sau inferioare, cu relativele respective. În consecință, materialul lor acordic oferă multe acorduri-punte și, deci, mai multe căi și variante de pătrundere.

Modulația la o cvintă superioară = Do → Sol :

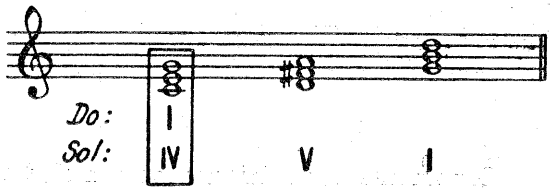
825



După cum se observă, însăși acordul tonicii devine acordul-punte, cedînd funcția de tr. I pentru cea de tr. a IV-a.

Cadențele care vor urma, vor fixa noua tonalitate.

826



Iată schema acordică a acestei modulații :

---

[1] În ciuda aparențelor, care ne-ar îndreptăți să credem că aceste modulații sînt cele mai ușor de realizat, practica muzicală — în special formele ample și nu simplele teme școlărești — ne dovedește contrariul.

În adevăr, sensibilitatea, memoria noastră muzicală acceptă cu greu ca un acord, care s-a impus îndelung cu o funcțiune dependentă (dominanta sau subdominanta) să se emancipeze prea rapid ca centru al noii tonalități (vorbim aici de modulația efectivă, convingătoare, nu formală). În asemenea cazuri, tocmai vechea familiarizare, înrudire, amintirea vechii sale funcționalități constituie cauza care îngreunează acum acest proces. Iată de ce, pe drept cuvînt s-a spus că modulația la dominantă este cel mai greu de realizat. Pentru a deveni convingătoare trebuie să se meargă uneori pe drumuri ocolite, fără grabă, urmărindu-se neutralizarea vechii tonalități și realizarea unei atracții firești spre noua tonalitate. Bineînțeles, toate aceste considerații își au locul în cadrul unei muzici clar tonale, aproape total diatonică.

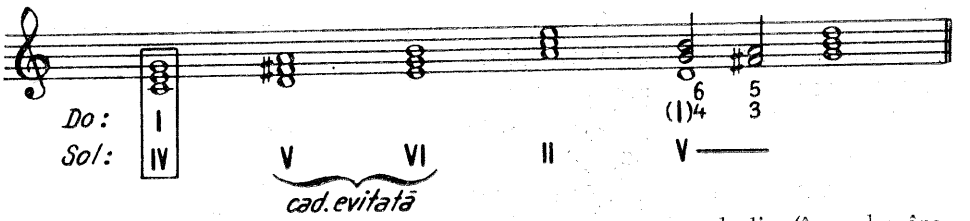
Bineînțeles, nici cel mai comod elev nu s-ar mulțumi cu această telegrafică și sărăcăcioasă formulă. Dar ea sintetizează esența fenomenului : sudarea (acordul-punte) și afirmarea noii tonalități (cadențarea).

Pentru a o face mai convingătoare, firească, cursivă și muzicală, vom intercala cîteva înlănțuiri tipice, căutînd totodată să cîștigăm timp, pentru a deprinde urechea și sentimentul nostru tonal cu instaurarea noii tonalități, care trebuie — pînă la urmă — așteptată, solicitată.

Intre aceste procedee se numără cadența evitată, înlănțuirea II—V, formula cadențării 6—5 etc.
4—3

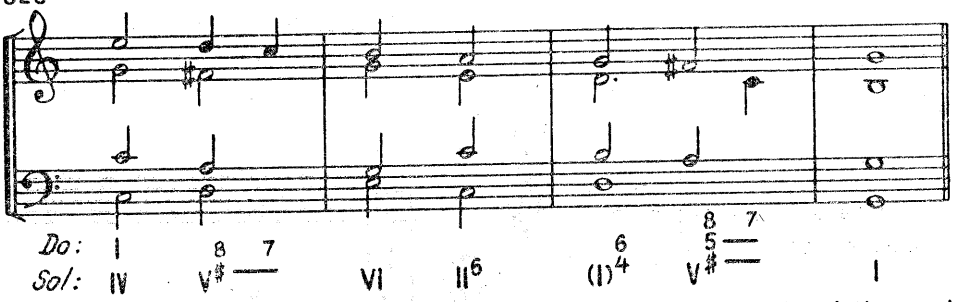
Iată o ușoară dezvoltare a schemei de mai sus :

827



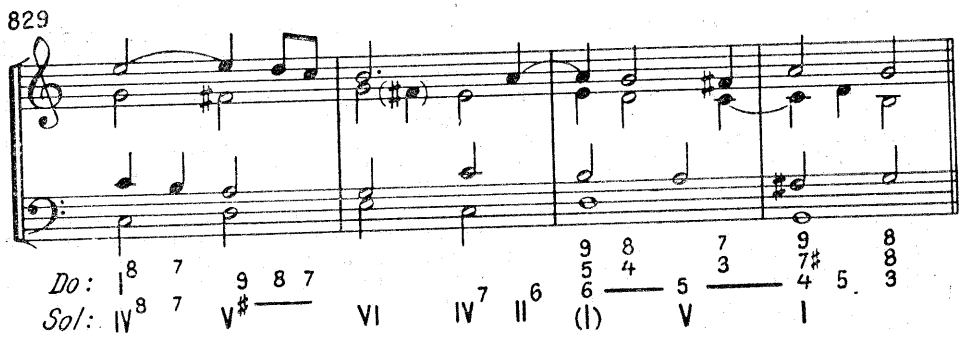
Distribuită la patru voci, urmărind un sopran melodic (în coborîre, noile elemente sînt acceptate mai ușor), schema acordică din ex. 827 poate căpăta următorul aspect :

828



Ornamentată cu diferite note melodice, realizarea poate cîștiga noi aspecte :

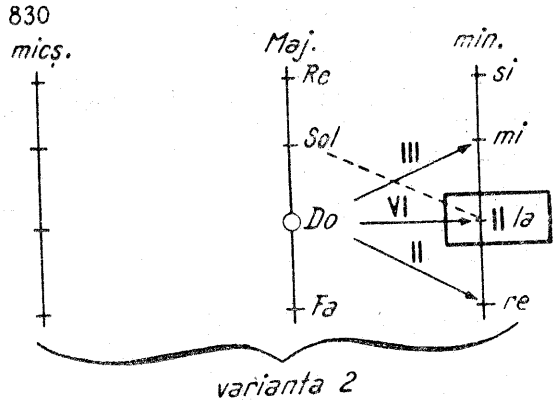
829



Am arătat mai înainte, că tonalitățile vecine, avînd multe acorduri comune, oferă, în consecință, mai multe posibilități de *comunicare, pătrundere* și *modulație*.

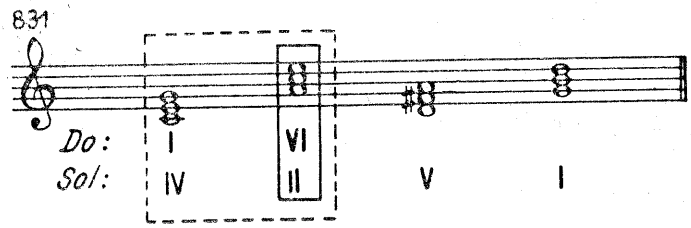
Ca exemplificare, vom relua modulația la o cvintă superioară în alte variante, folosind, de data aceasta, alte *acorduri-punte*.

830



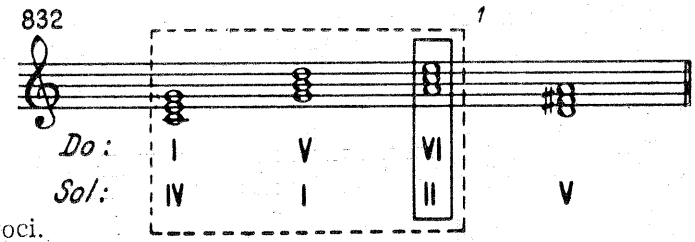
În această variantă (ex. 830) acordul tr. VI din Do devine acordul tr. II din Sol, după care urmează apariția și confirmarea noii tonalități :

831



Tradusă acordic, schema se prezintă astfel :

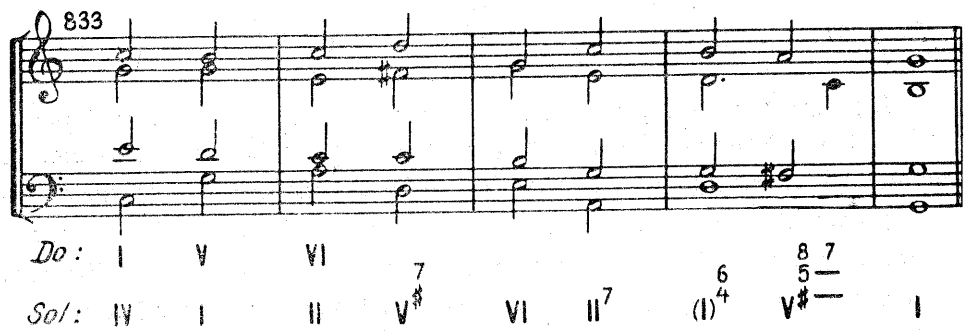
832



Sau, altă variantă :

Realizată la patru voci.

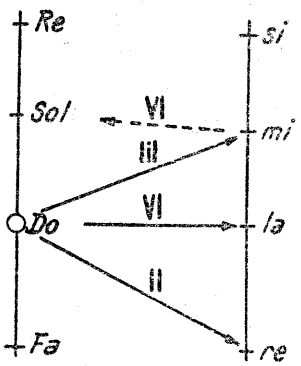
833



[1] După cum se observă, în zona de tranziție, dispunînd de mai multe acorduri comune, se creează o regiune comună echivocă (marcată cu o linie punctată) cînd acordurile aparțin simultan ambelor tonalități.

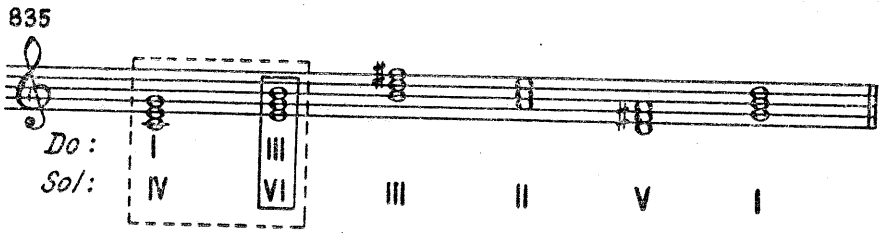
Dat fiind bogatul material comun al celor două tonalităţi, pentru a modula la dominantă, mai putem utiliza o variantă şi anume cea oferită de acordul treptei a III-a, care devenind *acord-punte*, poate fi investit cu o funcţie de treapta a VI-a în noua tonalitate :

834



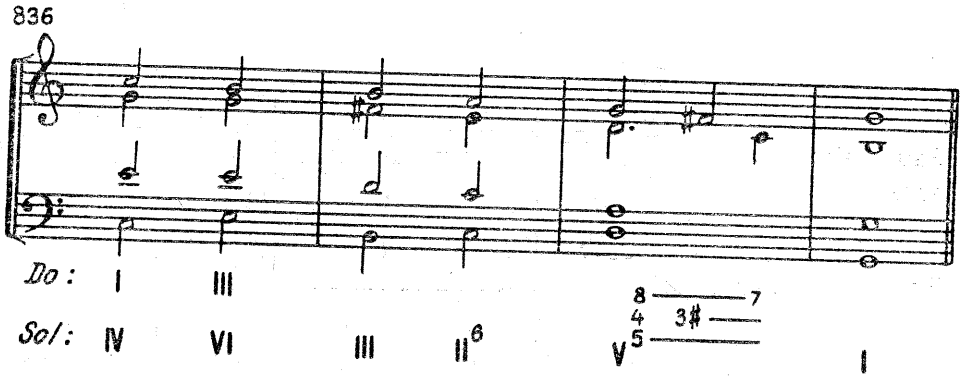
Încercînd să evităm formulele anterioare (V—VI, VI—II, $\frac{6}{4}$—V $\frac{5}{3}$), pentru a nu risca să devină şabloane, abordăm o nouă schemă modulatorie.

835



care poate deveni la patru voci :

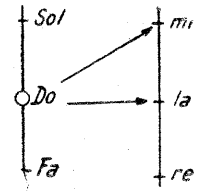
836



Din simplele exemple de mai sus, se poate observa că *acordul-punte* îndeplineşte acest rol mai degrabă pentru ochi decît pentru ureche. În momentul intonării lui, urechea nu sesizează modificarea produsă, întrucît adevărata modulaţie începe să atragă atenţia după el, cu primul acord al unei tonalităţi cu care începe faza de apariţie şi confirmare. Am putea spune că, de-abia după ce am trecut de *acordul-punte*, cu primul acord care-i urmează, ne dăm seama, retroactiv, de rolul său de legătură, mediator.

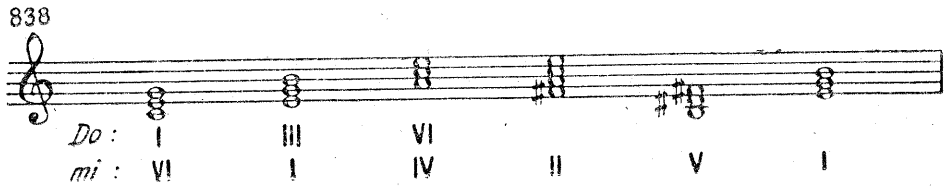
Do-mi[1]. Acordurile de pe treptele I, III sau VI din vechea tonalitate, îndeplinind misiunea de *acord-punte*, vor deveni, respectiv, VI, I sau IV din noua tonalitate :

837

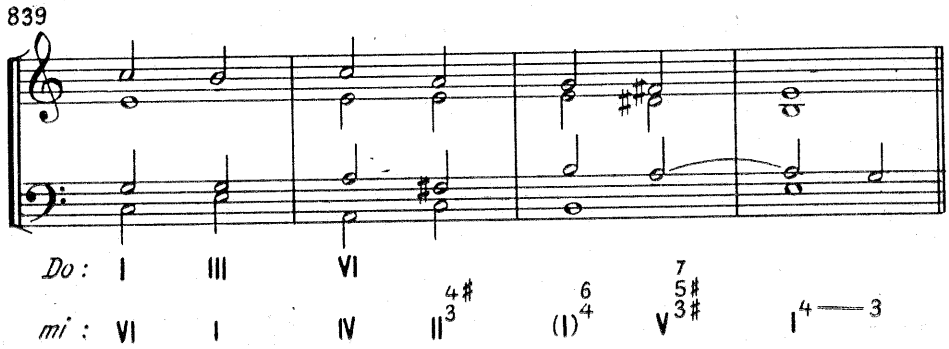


Oricare din ele ar fi suficient pentru realizarea unei modulații. În exemplul care urmează, le vom utiliza pe toate trei, pentru a extinde zona de sudură și tranziție, căutînd să prindem și o relație de dominante relative (III—VI devenind I—IV), lăsînd la urmă noua subdominantă (VI = IV), care ne oferă o mai bună legătură cadențială, pentru ceea ce urmează :

838



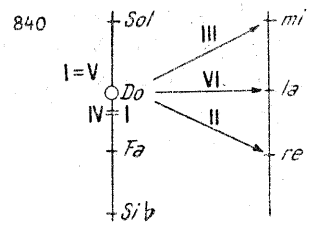
839



În acordurile-punte din ex. 839 (III = I și VI = IV) am făcut dublările în sensul noii tonalități, dublînd fundamentalele (noile trepte principale) și nu terțele (vechile trepte principale), creînd, astfel, un climat pregătitor schimbării care se anunță.

Modulația de cvintă inferioară[2] **Do-Fa :**

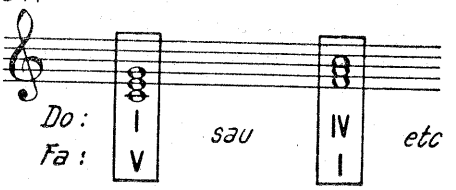
840



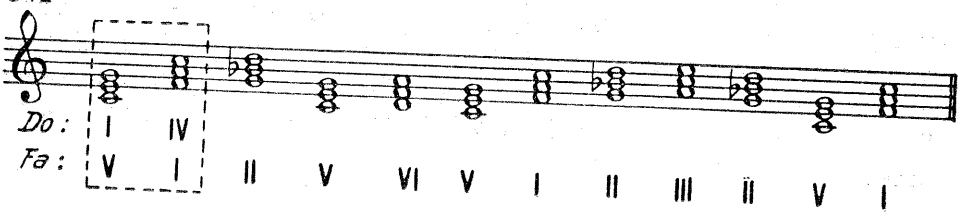
[1] Modulație ascendentă, la distanță tot de o cvintă.
[2] După cum am mai afirmat, modulațiile prin căderea la cvintă inferioară par cele mai firești, ca atrase de o forță gravitațională.

În cea mai simplă versiune, însăşi acordul tr. I poate căpăta funcţie de tr. V, sau acordul tr. IV poate deveni acord de tonică (I) :

841

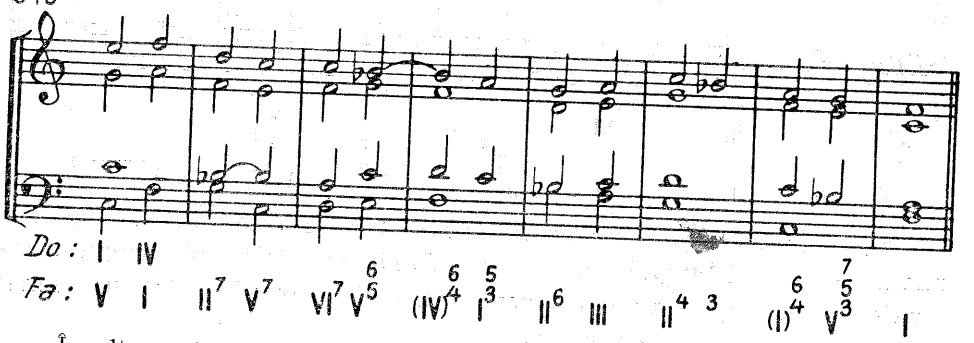


842



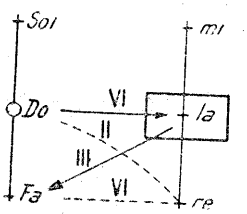
Nicăieri, ca în această modulaţie la cvinta inferioară, nu se poate observa mai bine faptul că simpla înlănţuire V—I (primele două acorduri din ex. 842) nu poate afirma o nouă tonalitate, dacă ea se produce în cadrul vechii tonalităţi, care încă nu a fost anulată. Noua tonalitate trebuie să-şi afirme caracteristica şi independenţa. În cazul de faţă, acest proces îl realizează apariţia subdominantei sale (*Si bemol* din cel de-al treilea acord), care anulează vechea tonalitate şi sugerează una nouă, pe care cadenţa finală o consfinţeşte :

843



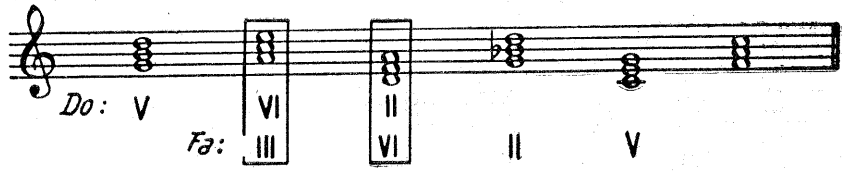
În alte variante, în locul acordurilor principale, le putem folosi pe cele secundare, comune ambelor tonalităţi :

844



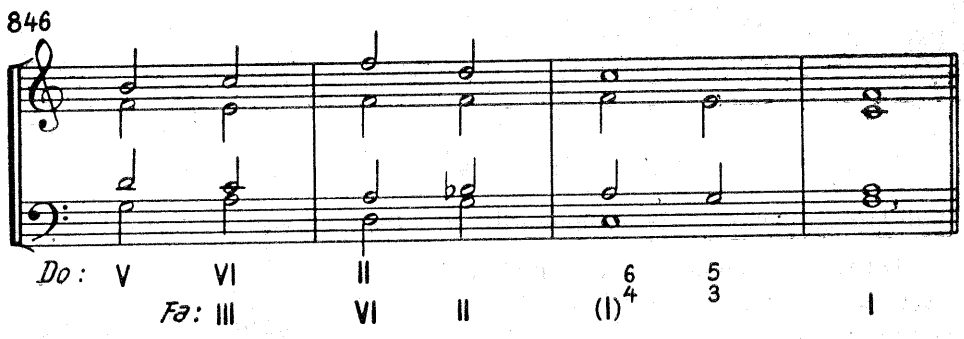
Iată acordul treptei a VI-a din vechea tonalitate, devenind acord de tr. III-a în noua tonalitate sau cele de pe tr. II, devenind acord de tr. VI :

845



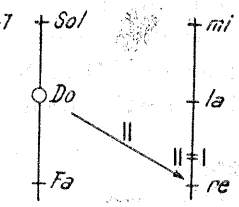
Am utilizat, de data aceasta, ambele acorduri-punte la rînd, deşi unul singur din ele ne-ar fi fost suficient pentru a aborda noua tonalitate :

846



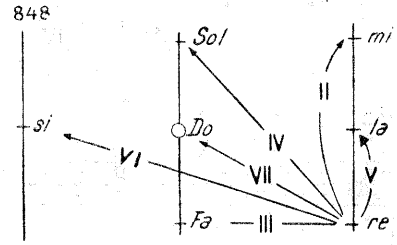
Do-re. Cea mai simplă interpretare este aceea în care tr. a II-a din vechea tonalitate devine tonica noii tonalităţi, după care urmează apariţia celorlalte elemente şi cadenţe perfecte.

847



Dar, această cale, simplă şi lipsită poate de interes, se diversifică şi se amplifică simţitor dacă recurgem la celelalte variante ale minorului (natural şi melodic). Prin această optică, numărul acordurilor comune dintre cele două tonalităţi şi deci al posibilităţilor de modulaţie sporeşte.

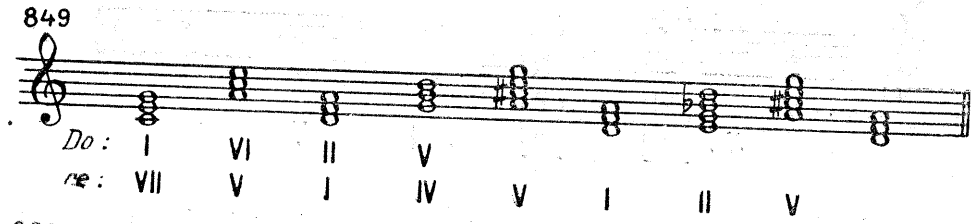
848



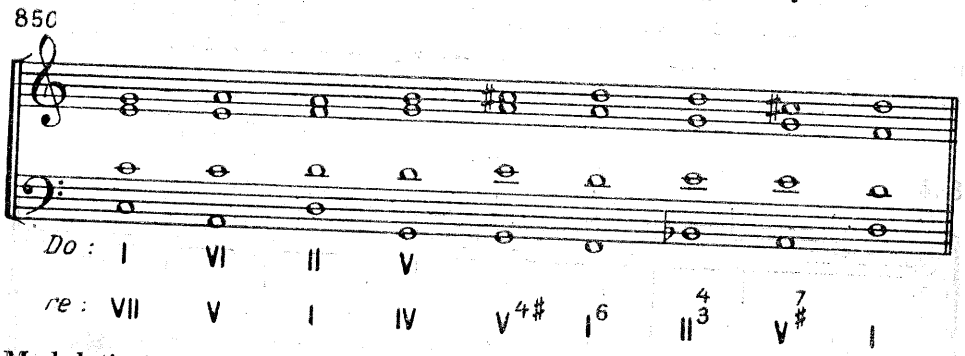
Bineînţeles, această largă comunitate de acorduri îmbogăţeşte faza de tranziţie, dar, pînă la urmă, afirmarea, impunerea noii tonalităţi o va definitiva *cadenţa perfectă* din *re-minor*.

Iată una din schemele posibile :

849

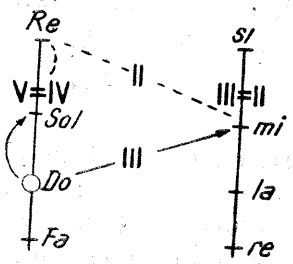


850



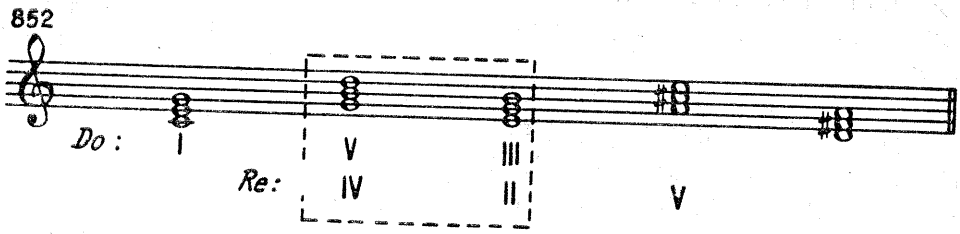
Modulația la două cvinte ascendente=Do→Re

851

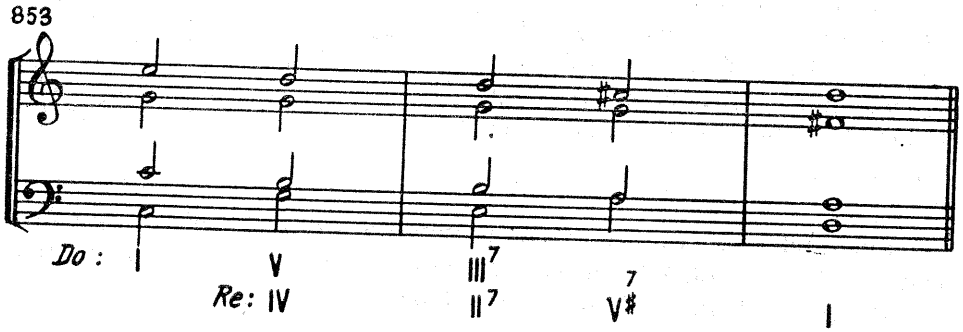


După cum am demonstrat mai înainte, în acest caz, nu mai găsim decît două acorduri comune : dominanta vechii tonalități devine subdominanta celei noi sau, dacă recurgem la acorduri secundare, treapta a III-a devine treapta a II-a. Noi le vom folosi pe amîndouă în această schemă, redusă la maximum :

852

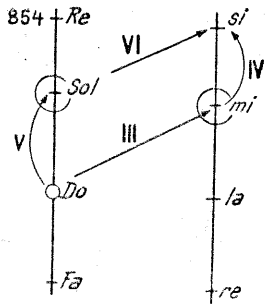


853



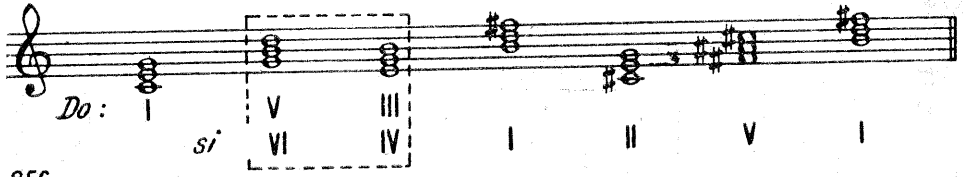
854

Do→si :

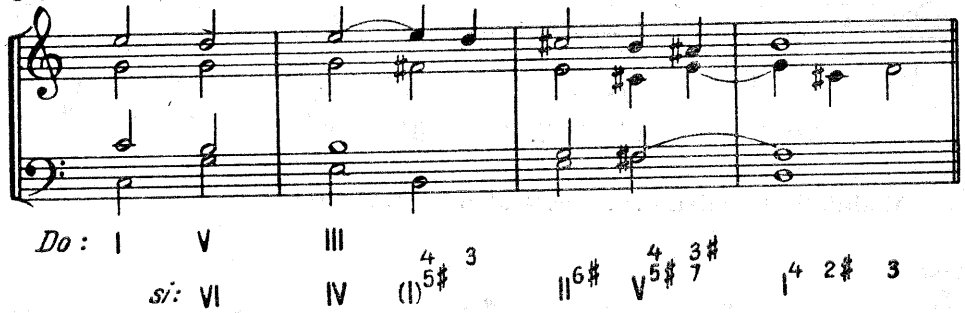


După cum se observă din schema 854, cele două acorduri-punte sînt : treapta a V-a din tonalitatea de pornire devine treapta a VI-a din minorul natural sau a III-a, devine a IV-a (natural sau armonic). Iată o schiță acordică elementară :

855

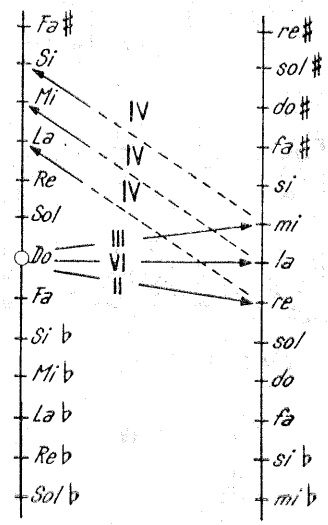


856



Modulațiile depărtate sînt acelea care realizează o deplasare a unui centru tonal într-o altă tonalitate, aflată la peste două cvinte, ascendente sau descendente. Sub aspectul lor natural, acestea nu mai conțin nici un acord comun. Iată de ce, în aceste cazuri, pentru a obține *acorduri-punte,* recurgem la varianta *majorului-armonic* a tonalității superioare, a cărui *subdominantă minoră* va face legătura cu *cvintele inferioare :*

857

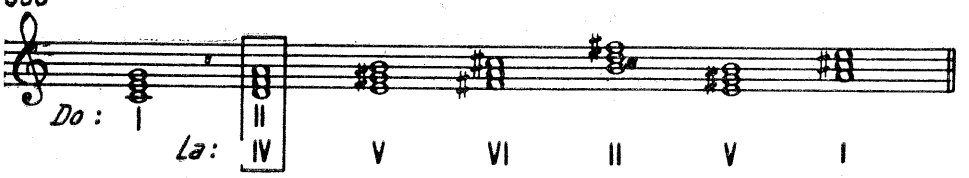


Din schița 857 se poate observa mecanismul de interpretare comun celor trei acorduri-punte : un acord secundar (II, VI sau III) din vechea tonalitate capătă funcția de treapta a IV-a (subdominantă minoră)

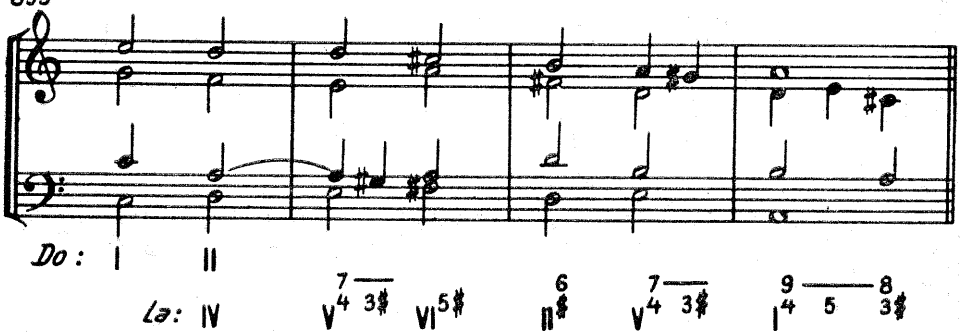
în tonalitățile noi (majore-armonice), plasate, respectiv, la trei, patru și cinci cvinte superioare[1]. Prezentăm, în continuare, cîteva scheme.

Modulația la trei cvinte ascendente=Do→La :

858

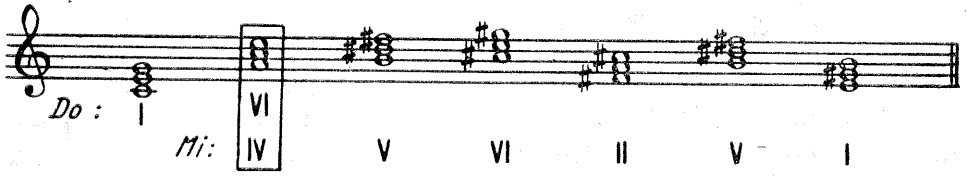


859

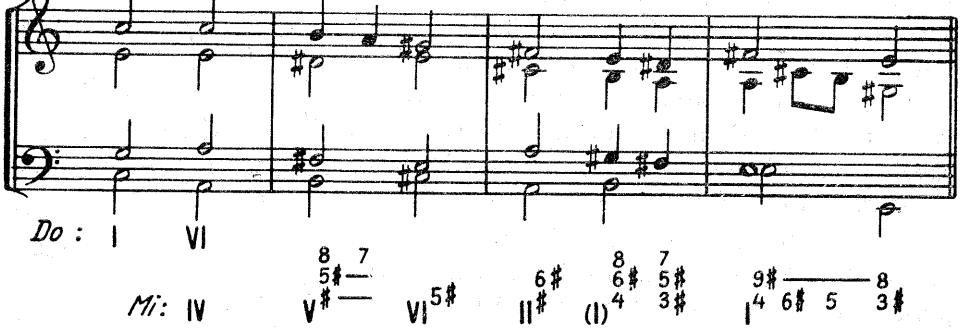


Modulația la patru cvinte ascendente=Do→Mi :

860



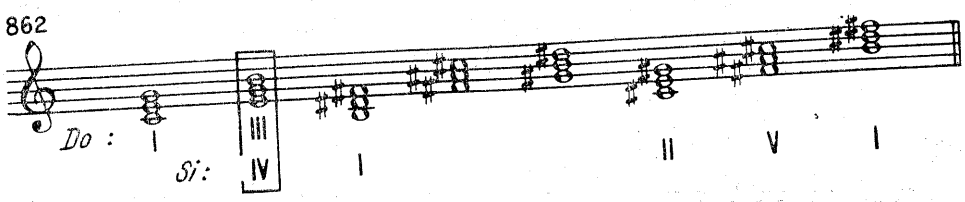
861



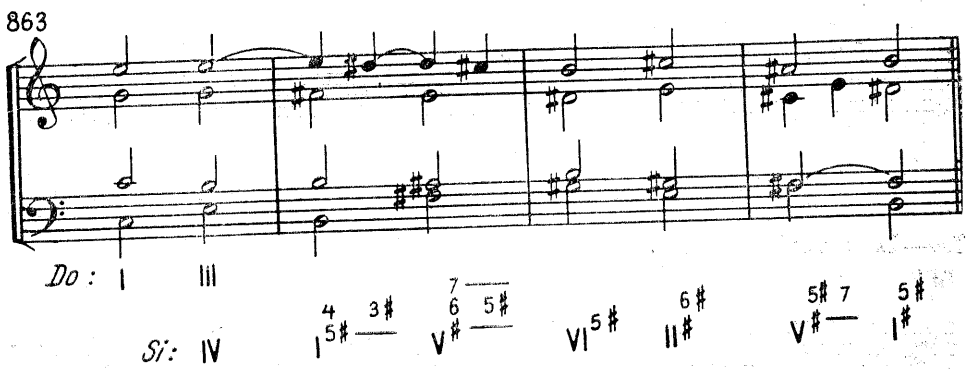
[1] Se remarcă aici utilitatea acordului de pe treapta a III-a, mai puțin utilizat pînă la modulații. El posedă posibilitatea cea mai înaltă de ascensiune (patru cvinte).

Modulația la cinci cvinte ascendente—Do→Si :

862



863

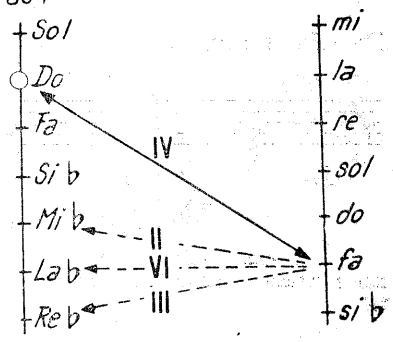


Modulațiile depărtate, descendente

După cum s-a observat, ne-am ocupat pînă acum de modulațiile ascendente și aceasta numai din motive pedagogice, de sistematizare, pentru că, în practica muzicală, *modulațiile ascendente* ca și cele *descendente* se îmbină și alternează cu aceeași frecvență.

Pentru modulațiile *descendente*[1], vom folosi aceleași procedee, aceleași *acorduri-punte*, inversînd însă sensul. Cu alte cuvinte, de data aceasta vom porni de la acordul minor al *subdominantei* din tonalitatea *majoră-armonică*, care va deveni acord secundar (II, III sau VI) sau chiar acord principal în noua tonalitate :

864



[1] Ne referim aici la modulațiile care angajează tonalități depărtate la 3, 4 și 5 cvinte coborîtoare, pentru că cele între tonalitățile vecine dispun de mai multe *acorduri-punte*, pe care le-am expus la timpul cuvenit.

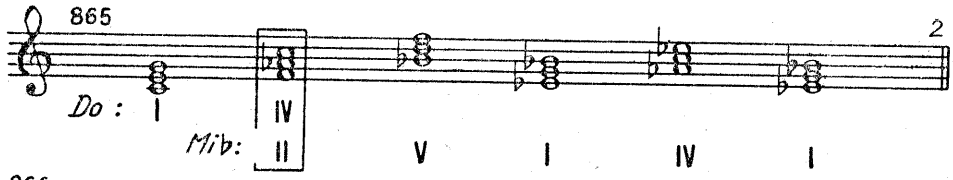
Re b Lab Mib Sib Fa Do

Do→Mi bemol[1]**:**

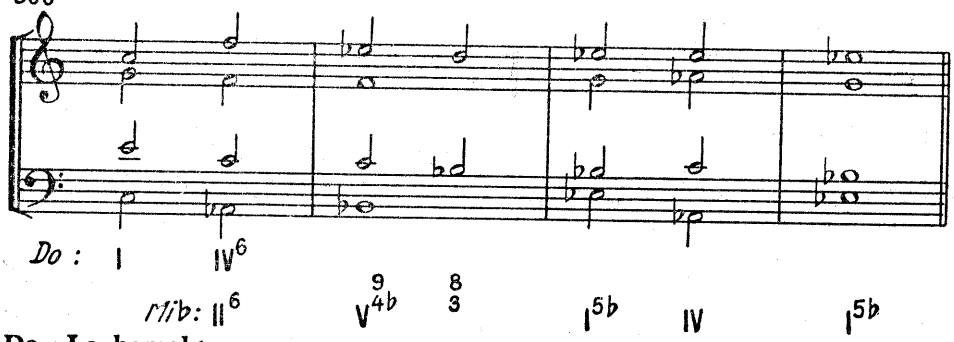
3 2 1

3cv

865



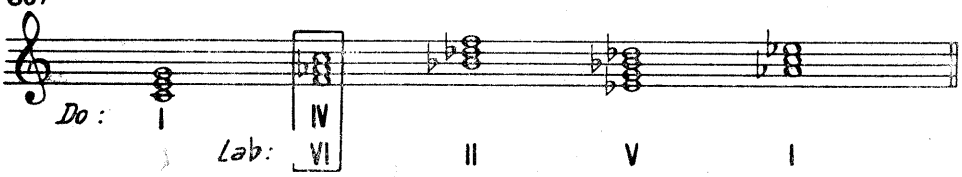
866



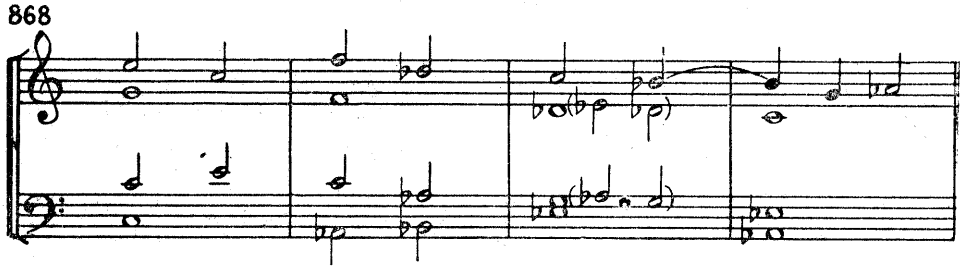
Do→La bemol :

4cv.

867



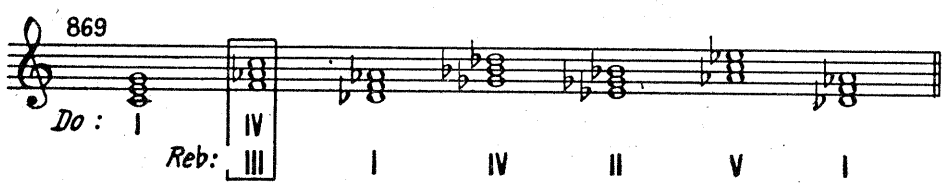
868



Do→Re bemol :

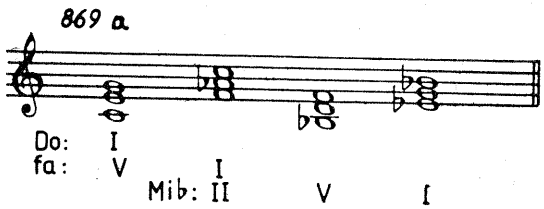
5 cv

869



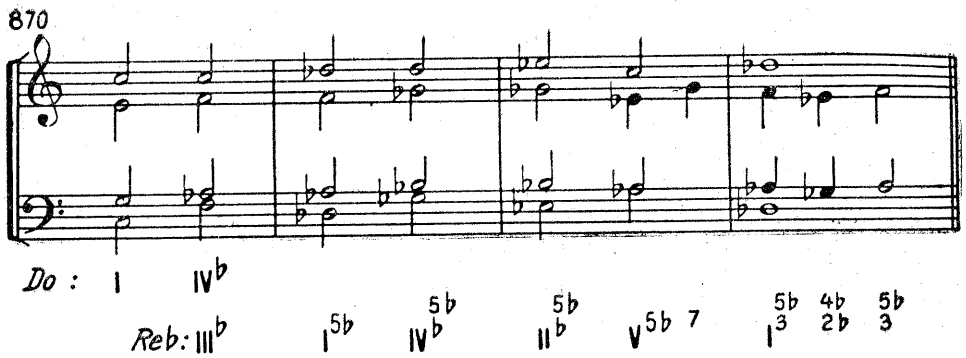
[1] Aceeași schemă poate fi interpretată funcțional și astfel :

869 a



Ceea ce, în fond, este totuna (trecerea prin tonalitatea *fa* fiind mai mult vizuală decît auditivă).

870

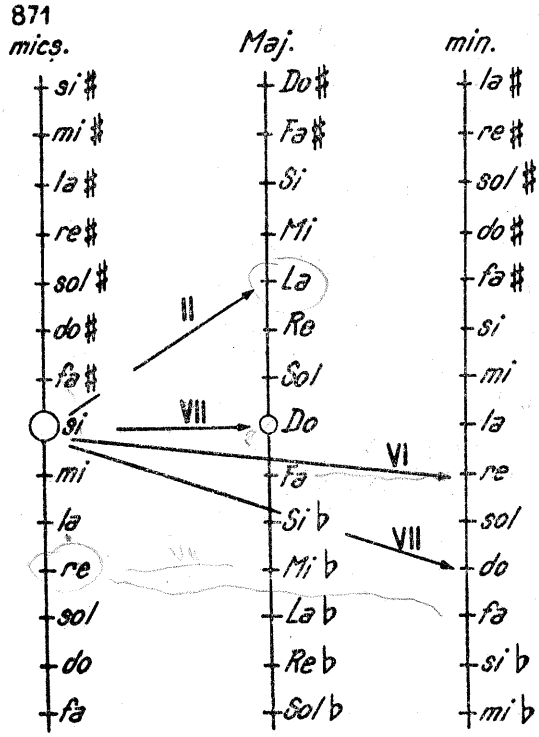


Cu aceste exemple enumerative nu intenționăm, cîtuși de puțin, să limităm sau să epuizăm toate posibilitățile, care, într-un învățămînt viu și activ, trebuie imaginate, căutate și găsite.

Modulația prin acorduri micșorate

În modulațiile schițate pînă acum, *acordurile-punte* folosite au fost, în exclusivitate, *acorduri perfecte, majore* sau *minore*. Ele au cea mai largă scară de folosire, fiind plasate pe majoritatea treptelor. Totuși, și *acordurile micșorate* pot îndeplini rolul de *acorduri-punte*, e drept cu posibilități mai restrînse, ele fiind acorduri tipice, aparținînd numai unor anumite trepte : VII în major și minor, a II-a în minor și major-armonic și, mai rar, tr. a VI-a în minor-melodic. În ciuda acestei restrînse frecvențe, *acordul micșorat*, ca *acord-punte*, poate lega, după cum se va vedea, tonalități distanțate pînă la 6 cvinte :

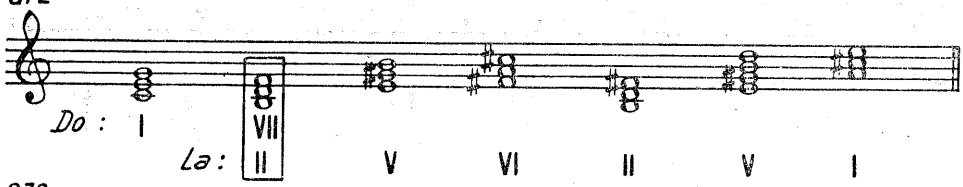
871



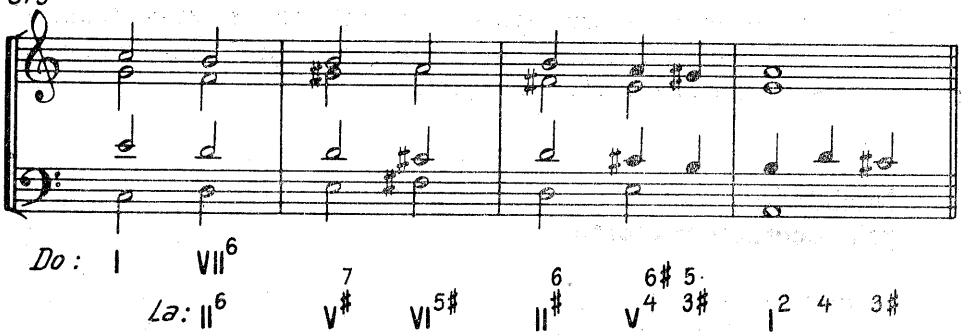
În schema generală din ex. 871, ne-am propus să indicăm legăturile posibile ale unui acord micșorat (si-re-fa), relațiile sale funcționale de *acord-punte*, apartenențele sale la tonalitățile care îl conțin.

Iată, în consecință, o nouă cale de a modula la trei cvinte ascendente (Do-La) :

872

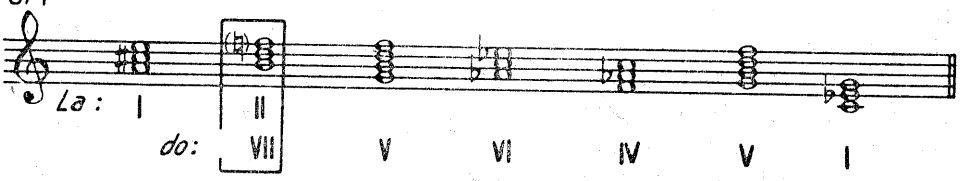


873

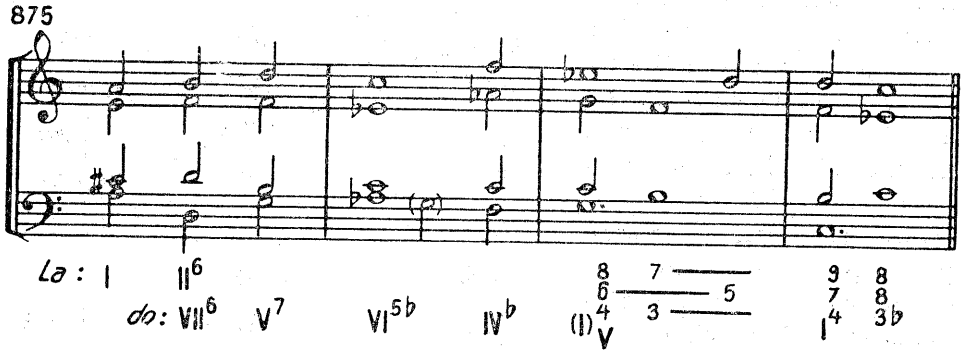


Trecînd peste celelalte posibilități, remarcăm, în mod deosebit, faptul că acest acord (si-re-fa) poate face parte din două tonalități, distanțate la 6 cvinte (în cazul nostru, *La major* și *do minor),* ca în exemplul ce urmează :

874

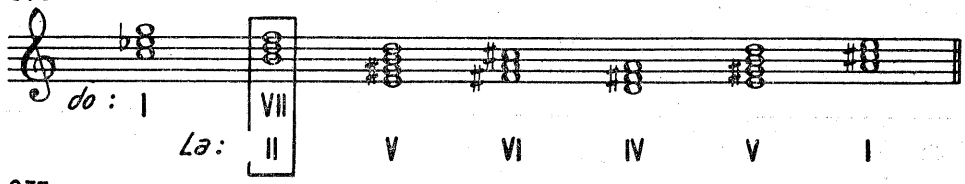


875

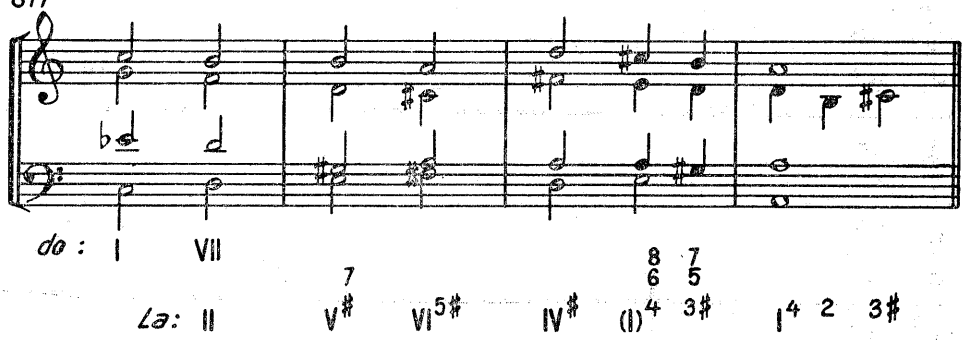


Vice-versa=do→La :

876

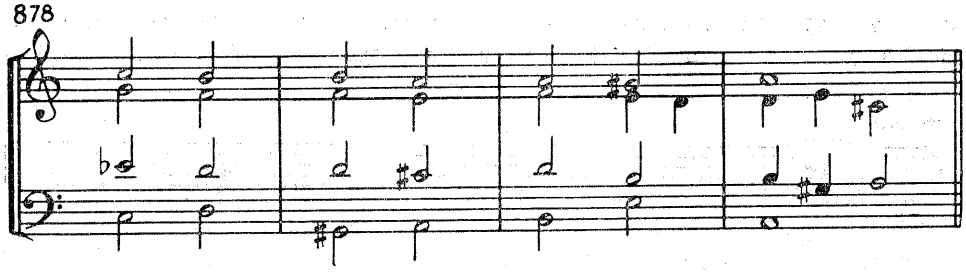


877



Utilizînd integral varianta majorului-armonic, numărul sunetelor comune dintre cele două tonalități crește :

878

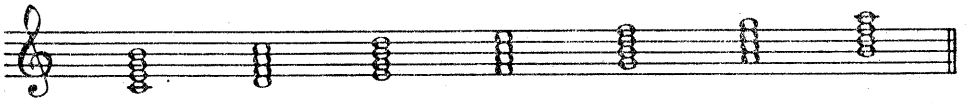


Modulația cu acorduri de patru sunete

Acordul de septimă, conținînd și un al patrulea element, își restrînge pluralitatea funcțională față de acordul de trei sunete, pentru că acest element, care se adaugă (septima) nu va mai fi comun în tot atîtea tonalități în care figurau celelalte trei elemente ale acordului.

Iată un tablou al acordurilor de septimă, cu posibilitățile lor de a deveni *acorduri-punte* :

879

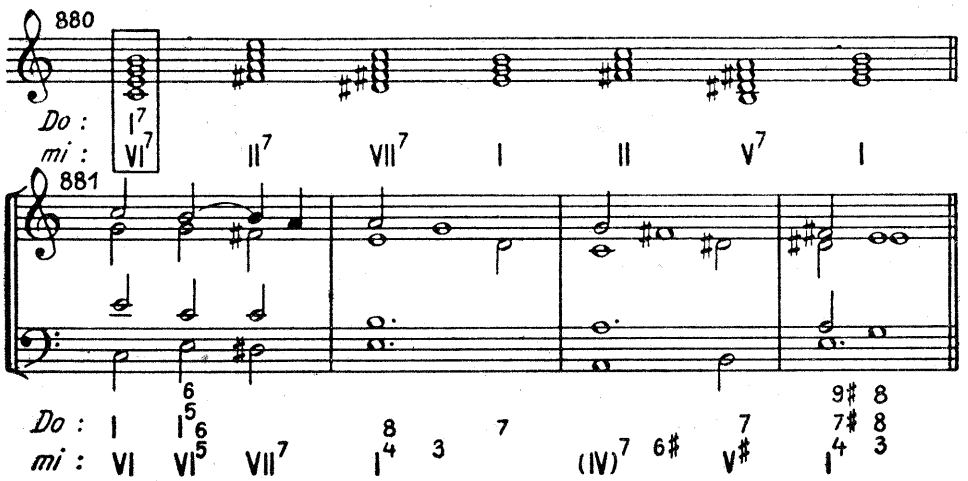


	Do	I	II	III	IV	V	VI	VII
	*la**	III	IV	V	VI	VII	I	II
la o cvintă	*Sol*	IV		VI			II	
	Fa		VI		I		III	
	*mi**	VI		I			IV	
	*re**		I	II	III	IV	V	VI
la 2 cvinte	*Re*			II				
	Si b		III					
	*si**			IV				
	*sol**		V				II	
la 3 cvinte	*La**							II
	*do**		II			V		VII

Cercetînd tabloul 879, ne dăm seama de restrîngerea ariei de acțiune a acestor acorduri, a căror eficiență nu poate depăși distanța de trei cvinte. Totuși, ele vor fi utilizate în realizarea modulațiilor, fie atunci cînd urmărim instaurarea unui anumit *stil disonant*, fie pentru a crea o sporită afinitate între două acorduri (mai ales cînd cel de-al doilea acord conține nota de rezolvare a septimei). Iată cîteva exemple :

Do→mi :

880



* După cum se observă, ca și mai înainte, am recurs la diferitele variante ale majorului și minorului.

Do→Si bemol :

882

Do : I II7

Si♭ III7 VI II7 V7 I

883

Do→La :

884

Do : I VII7

La : II7 V7 VI IV V7

885

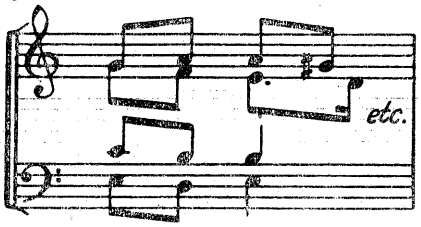
Do : I6 VII6/5

La : II6/5 V4 3♯ 7 VI5♯ IV8 7♯ V7 2♯ 3♯ I♯

De reţinut. Obiectivul numărul unu rămîne *aducerea elementelor noii tonalităţi*. Aceste elemente pot apărea *treptat* sau *brusc*, după cum o cer raţiunile de conţinut artistic. Apariţia lor bruscă nu constituie o problemă. Dificil e să se realizeze infiltrarea lor pe nesimţite şi mai ales firesc, aproape aşteptate. Pentru aceasta, se va ţine seama de un factor esenţial, care este *durata*.

Consumarea unor situații armonice în valori prea scurte este defavorabilă în aceste cazuri. Pentru exemplificare, reluăm modulația din ex. 885, prezentînd-o în valori scurte :

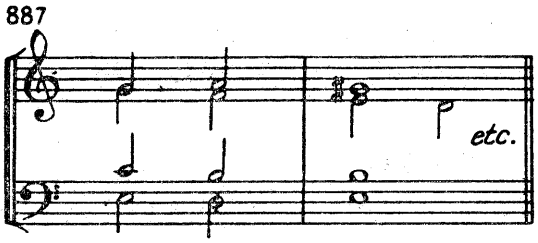
886



Ea va fi mai puțin convingătoare decît în versiunea anterioară, unde, cîntată mai lent, în valori largi, dă sensibilității noastre ocazia asimilării, deprinderii și acceptării noutății.

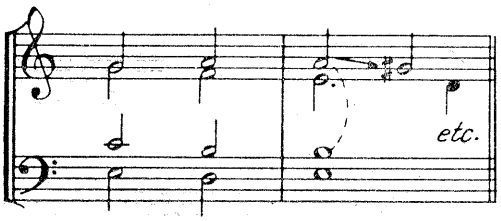
Pentru exemplificare, reluăm primele măsuri ale aceleiași modulații. Renunțînd la întîrzierea din măsura a doua, ea se va prezenta astfel :

887



În acest caz, apariția lui *sol diez,* la sopran, din măsura a doua, este întrucîtva bruscă sau artificială. Prin *crearea unei disonanțe,* în cazul nostru, întîrzierea lui *la* peste bară, în conflictul care se naște (cu *si* de la tenor), se creează necesitatea de rezolvare, iar coborîrea la *sol diez,* devine justificată, chiar așteptată (efect care poate fi obținut și cu ajutorul acordurilor de $\frac{6}{4}$ de întîrziere sau apogiatură) :

888

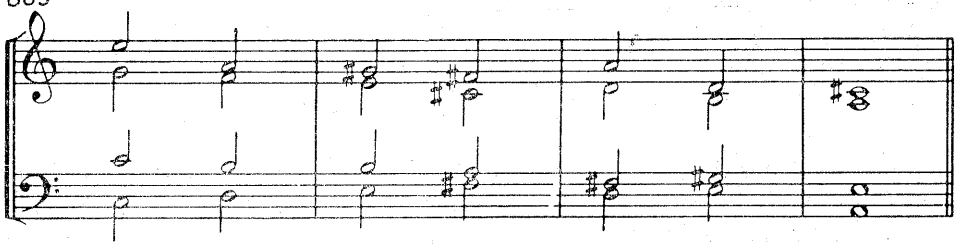


De asemenea, apariția mai tîrzie, printr-o lunecare în jos a septimei (*re,* la alto), vine să adîncească sentimentul septimei de dominantă, caracteristic noii tonalități.

Notele ornamentale pot aduce o prețioasă contribuție. De pildă, o *întîrziere* care se rezolvă pe unul din sunetele noii tonalități, sunet care nu face parte din tonalitatea inițială și care, ca rezolvare a unei disonanțe, va fi mai ușor acceptat. De asemenea, *o notă de pasaj* sau o *broderie* care — fără să angajeze acordul — anunță și ne familiarizează cu sunetele tonalității spre care modulăm. Dealtfel, se cuvine să remarcăm aici efectul pe care-l exercită mersurile coborîtoare în apariția noilor elemente.

Există în *mersul descendent* al sunetelor ceva din atracția gravitației, care face totul firesc în această cădere, acceptînd mai ușor noile elemente[1]. De asemenea, nu trebuie uitat rolul deosebit pe care-l îndeplinește *conducerea melodică,* pentru a face mai firească, mai convingătoare, desfășurarea modulației :

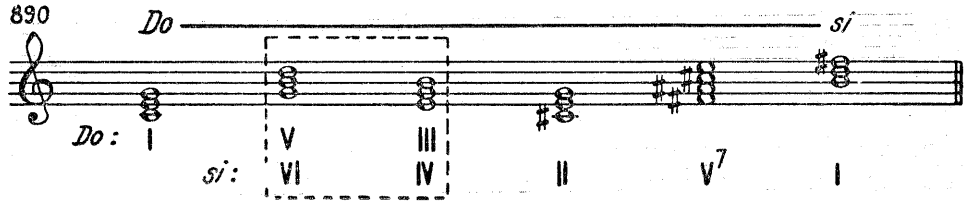
889



În realizarea din ex. 889 am respectat schema acordică a ultimei modulații (Do-La), dar, mersul melodic forțat, lipsit de cursivitate, face modulația nesatisfăcătoare.

Tot aici se cuvine subliniat efectul pe care îl exercită *dublarea* unor anumite elemente ale acordurilor, dublări care ușurează, pregătesc, pledează pentru noua tonalitate, atunci cînd ele operează asupra treptelor principale. Să luăm exemplul următor :

890

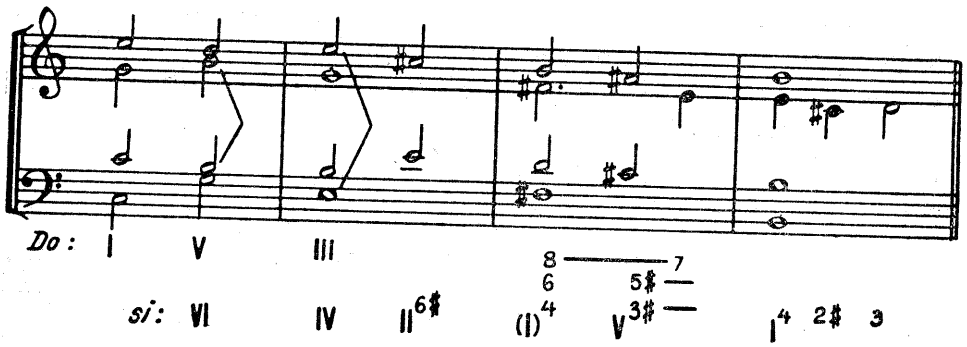


După cum se observă, în zona de tranziție se găsesc două acorduri comune (V și III din *Do* care devin VI și IV din *si*).

Pentru a pregăti climatul tonal al lui *si minor,* armonizatorul va dubla fără teamă pe *si* (deși era sensibilă în Do major) și pe *mi,* producînd, astfel, un dublu efect ; pe de o parte, dezintegrarea vechii tonalități, pe de altă parte, fixarea, sublinierea unor trepte principale din noua tonalitate *(si* și *mi).* Una din realizări poate fi următoarea :

[1] Această afirmație nu trebuie absolutizată și deci aplicată eronat sau mecanic. Literatura muzicală ne oferă nenumărate cazuri, al unor reușite mersuri modulante ascendente. Dar, în aceste cazuri se exprimă, de obicei, o tensiune crescîndă, o cucerire dinamică.

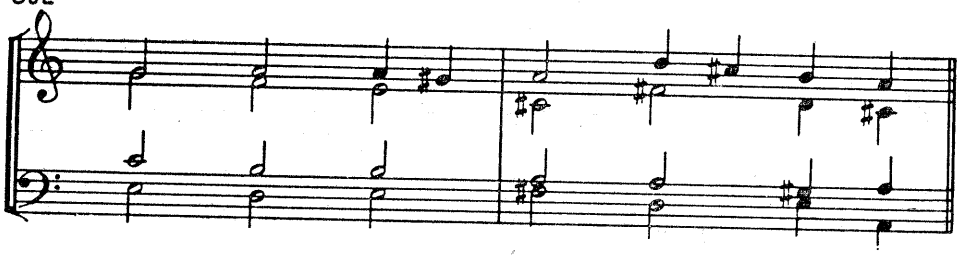
891



Şi, fiindcă prezentăm cele mai frecvente procedee, care contribuie la înlocuirea şi cursivitatea modulaţiilor, reamintim de bunele oficii ale acordului de $\frac{6}{4}$, de *întîrziere* sau de *apogiatură,* a cărui utilitate am semnalat-o la timpul cuvenit. Pentru a desăvîrşi această melodicitate, trebuie să se ţină seama şi de *metrică,* de o anumită dimensiune a desfăşurării modulaţiei. Într-adevăr, aducerea unor „piloni" — a unor acorduri principale — care determină fixarea tonalităţii, în anumite momente ale frazei muzicale şi pe timpi tari, iată încă un factor care contribuie sau nu la reuşita unei modulaţii.

Vom da un exemplu modificat pe planul metricii, reluînd modulaţia din ex. 889.

892



Cîntîndu-l, încercăm o nesatisfacţie, provocată, în primul rînd, de plasarea neconcludentă în discursul muzical a ultimelor două acorduri (V^7—I). Ele trebuiau să constituie cadenţa perfectă de afirmare a noii tonalităţi. Diminuarea celor două acorduri finale, datorită duratelor scurte pe acelaşi timp slab, restrîng simţitor efectul şi încheierea frazei, a cărei continuare i se simte nevoia. Dealtfel, e momentul să precizăm că modulaţiile, mai bine zis schemele lor, aşa cum le-am prezentat pînă acum, rareori pot fi întîlnite în lucrările muzicale sub această formă concentrată. De obicei, ele se desfăşoară amplu[1], cu re-

[1] O schemă, un plan armonic modulant poate căpăta, în realizarea artistică, dimensiuni de zeci de măsuri.

veniri la unele acorduri, ocolișuri, deseori cu treceri prin tonalități intermediare. Este ceea ce urmărește să schițeze parțial paragraful următor.

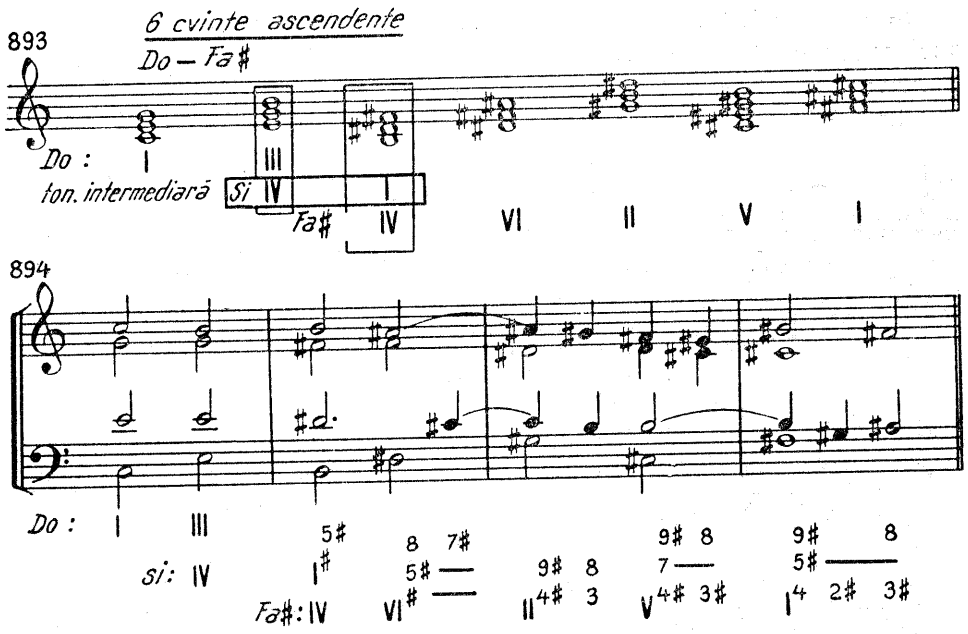
Modulații prin tonalități intermediare[1]

Fie că e vorba de o modulație mai depărtată (cînd între cele două tonalități nu mai poate fi găsit nici un acord-punte), fie că, în mod intenționat, se modulează „pe escale", desfășurarea de la tonalitatea inițială la cea finală poate trece prin una sau mai multe tonalități intermediare. În aceste cazuri au loc simple inflexiuni în care se evită afirmările categorice, definitive (prin cadențe perfecte), pentru a se menține aspectul pasager al unor zone intermediare.

Care dintre tonalitățile intermediare urmează să fie aleasă drept escală ? Iată un capitol în care tratatele de armonie încetează să dea indicații, întrucît alegerea și realizarea țin de fantezia creatoare, bunul gust, imperativele artistice, într-un cuvînt, de inspirație.

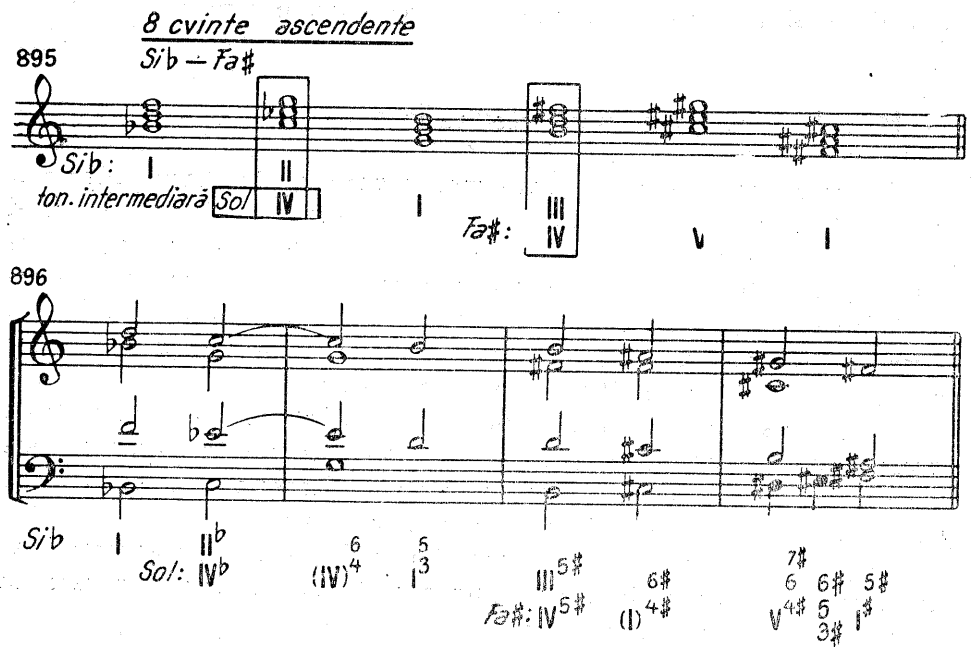
În cele ce urmează, ne vom mărgini la cîteva scheme exemplificatoare, ca și pînă acum. Iată planul unor modulații depărtate, în care nu mai e posibil un singur acord-punte :

Do→Fa diez=6 cvinte ascendente



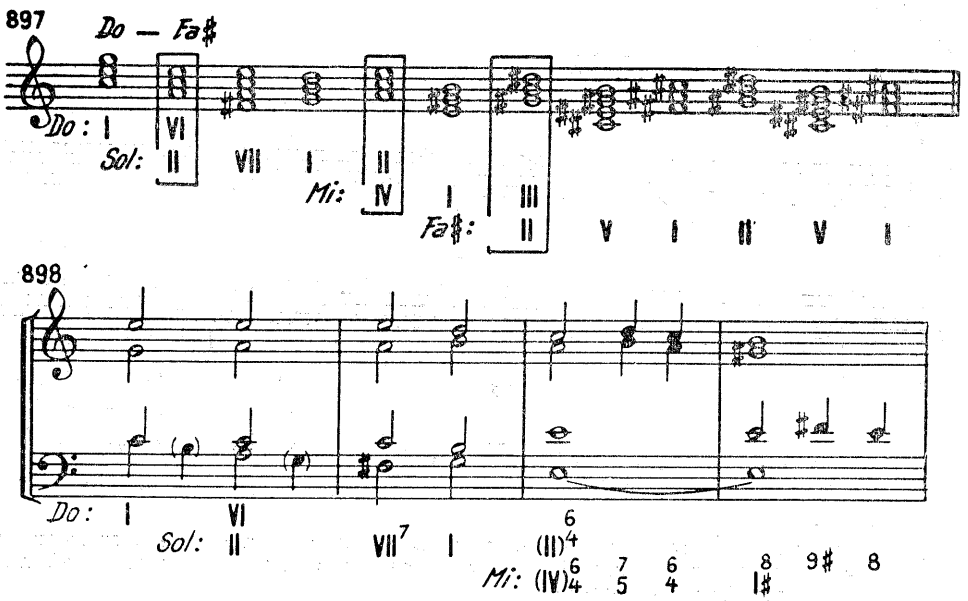
[1] Unii autori, după cum am mai remarcat, folosesc termeni de „tonalități de pasaj" sau dacă e vorba numai de o vremelnică incursiune cu revenire „falsă modulație" sau „tonalitate — broderie".

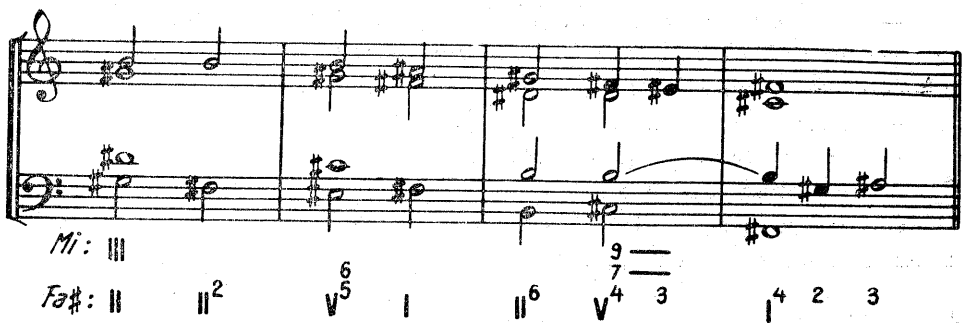
Si bemol→Fa diez=8 cvinte ascendente



Iată acum planul armonic al unor modulații prin tonalități intermediare, unde, între tonalitatea inițială și cea finală există sau nu acorduri comune, cucerirea ascensiunii sau a coborîrii se face în etape, sau pe drumuri ocolite :

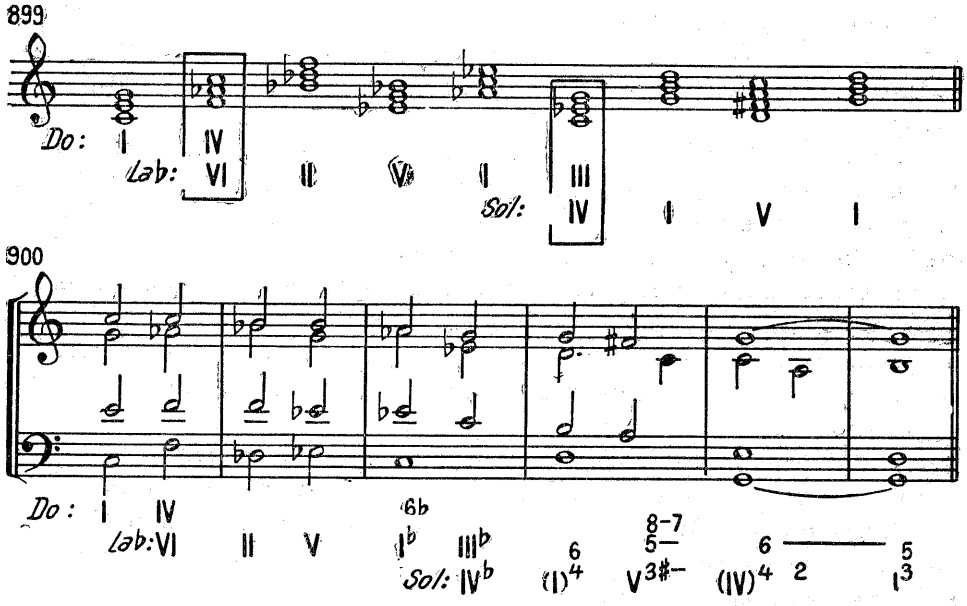
Do→Fa diez





În exemplul care urmează, deşi e vorba de o modulaţie ascendentă, la numai o cvintă superioară, am intercalat un ocol, printr-o modulaţie intermediară, la patru cvinte descendente :

Do→Sol



În măsura a treia se poate observa *evitarea cadenţei perfecte* din *La bemol major,* prin aducerea acordului de pe treapta I, în răsturnarea întîia şi nu în starea directă, care l-ar fi afirmat mai categoric, ceea ce nici nu urmărim într-o *modulaţie intermediară, pasageră* sau simplă *inflexiune.*

Despre melodia modulantă dată

În recunoaşterea şi tratarea unei melodii modulante, vom identifica, de obicei, trei categorii de sunete :

— *cele care aparţin vechii tonalităţi ;*

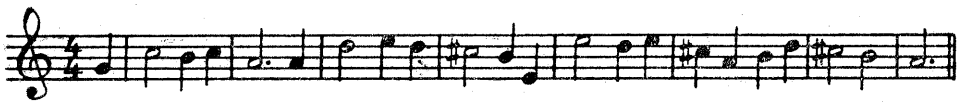
— *unul sau mai multe sunete comune ambelor tonalități ;*
— *sunetele care aparțin exclusiv noii tonalități.*

Ele corespund celor trei zone pe care le-am expus anterior :

— *tonalitatea inițială ;*
— *zona de tranziție* (modulantă) ;
— *instalarea noii tonalități.*

În melodia care urmează, vom căuta să recunoaștem și să ordonăm materialul sonor, în acest sens :

901



Prima operație care trebuie să aibă loc este aceea de a fixa care este *tonalitatea de pornire* și care este cea de *sosire*. Pentru început, formula anacruzică ne indică *dominantă-tonică ;* rezolvarea suitoare a semitonului (si-do), ca și apartenența sunetelor, pledează pentru *Do major*.

Apariția lui *do diez* marchează instalarea unei noi tonalități. Care sînt eventualitățile în acest caz ? În cazul unei game majore, prezența lui *do diez* o presupune și pe cea a lui *fa diez* (conform ordinei diezilor) deși *fa diez* este evitat în desfășurarea melodică.

Eventualitatea lui *Re major* cade însă, dacă urmărim conducerea lui *do diez* (sensibilă, în acest caz), care nu se rezolvă la *re*.

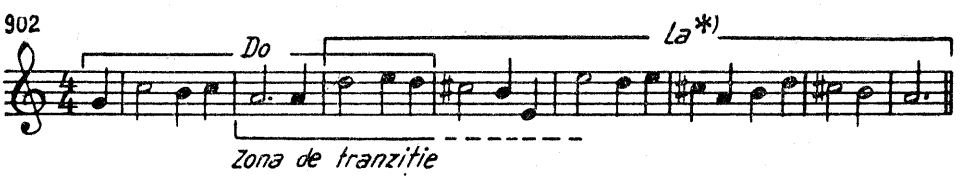
Numai cu *do diez* am putea să ne găsim în fața unei melodii în *re minor*, dar din aceleași motive ca mai sus (conducerea sensibilei), ipoteza cade.

Un alt sunet care lipsește din melodie este *sol*. În cazul în care ar fi *sol diez*, melodia s-ar putea desfășura în *La major* sau *fa diez minor*.

Lipsa lui *mi diez* (sensibila din *fa diez* minor), insistența și saltul de octavă pe *mi* natural, dar, mai ales, căderea treptată finală (*do diez, si, la*) pledează pentru *La major*.

Ne găsim deci în fața unei modulații din *Do* în *La*. Cele trei zone ar putea fi delimitate astfel :

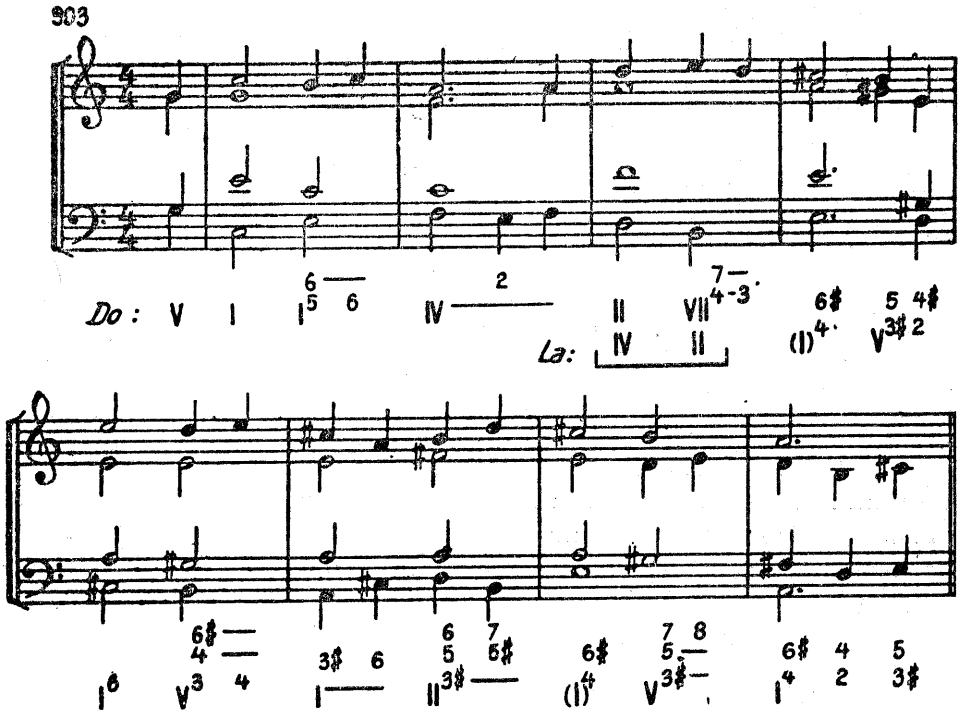
902



* La prima vedere, s-ar părea că tonalitatea *La major* ar fi putut începe încă din măsura a doua. Dată fiind prezența lui *do* natural pe ultimul timp al măsurii precedente, pentru a nu șoca, forța sau brutaliza apariția noii tonalități, am deplasat instalarea ei în măsura a treia.

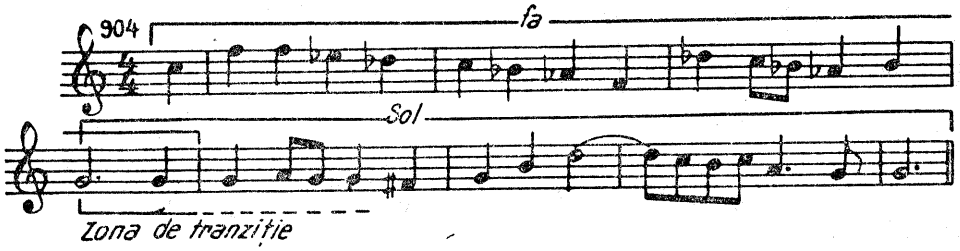
Sunetele comune celor două tonalități sînt plasate în măsurile 2 și 3, care constituie *zona de tranziție*. Tot aici urmează să se fixeze și *acordul-punte*. Între *Do* și *La* vom găsi două acorduri comune : *re, fa, la* și *si, re, fa*. În cazul de față, vom recurge la ambele acorduri, aduse în ordinea cuvenită (II și VII din *Do*, care devin respectiv IV și II din La) :

Iată una din soluțiile armonice ale temei de mai sus :



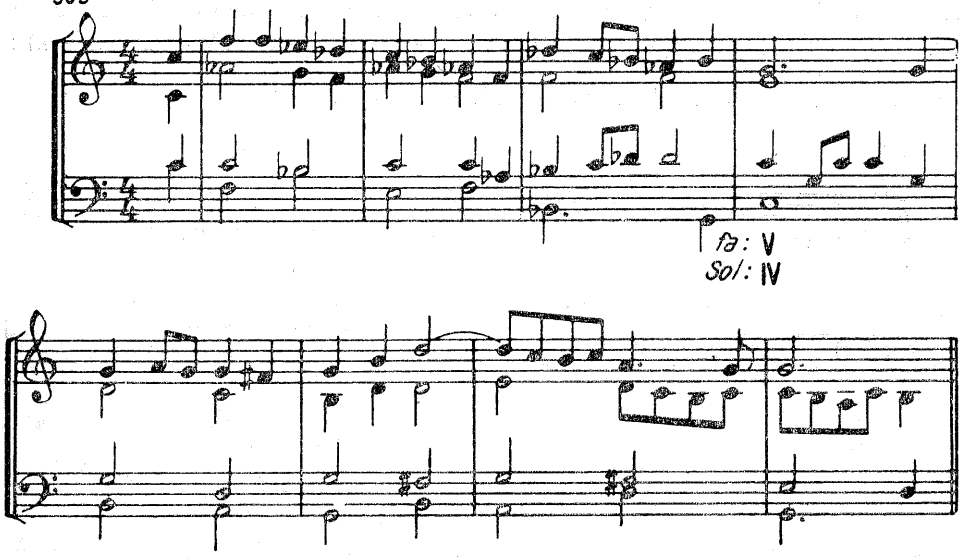
Se poate observa în măsura a doua, pe ultimul timp, în acordul *fa, la, do,* dublarea terței (la). Ea s-a realizat în spiritul noii tonalități, unde *la* este treaptă principală, pregătindu-se astfel apariția ei.

În măsura a patra, pe ultimul timp, s-a adus un acord de septimă incomplet, *în răsturnare*. În cazul de față, el este admis, pentru că același acord, complet, s-a auzit cu un timp mai înainte. Următoarea melodie conține o *modulație* din *fa minor* în *Sol major* :



Acordul-punte *do-mi-sol* (V din *fa*, devine IV în *Sol*), va fi plasat în măsura a patra :

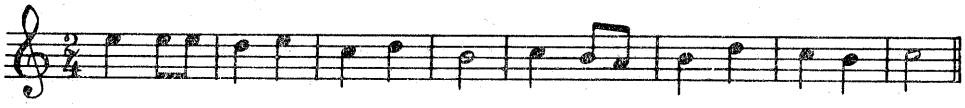
905



Unele melodii pot fi echivoce prin însăși structura lor, care, desfășurîndu-se pe sunetele comune a două tonalități vecine (de obicei, majorul cu relativul său minor), evită cadențele clare, categorice. În asemenea cazuri, armonizatorul va decide afirmarea uneia din tonalități, după cum va putea crea și o stare de ambiguitate sau o modulație între cele două tonalități.

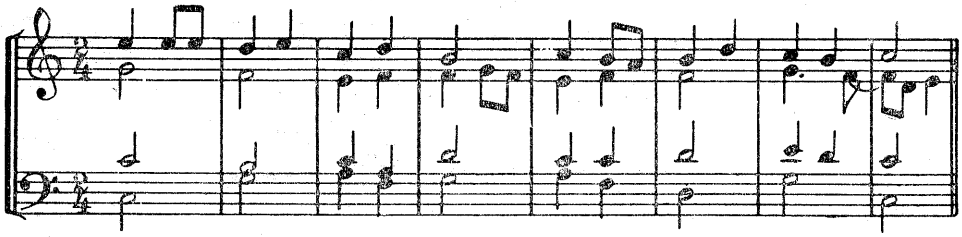
Iată, ca exemplu, fragmentul următor,

906



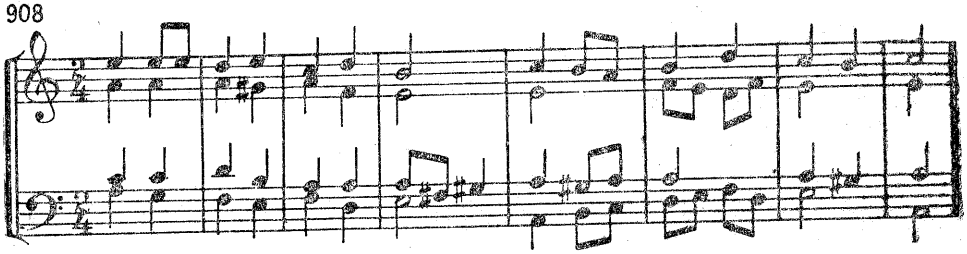
care poate fi armonizat în *Do* major,

907



dar și, în relativul său, *la* minor :

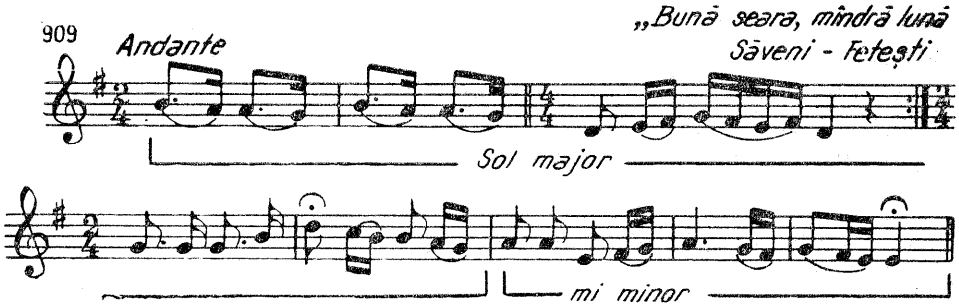
908



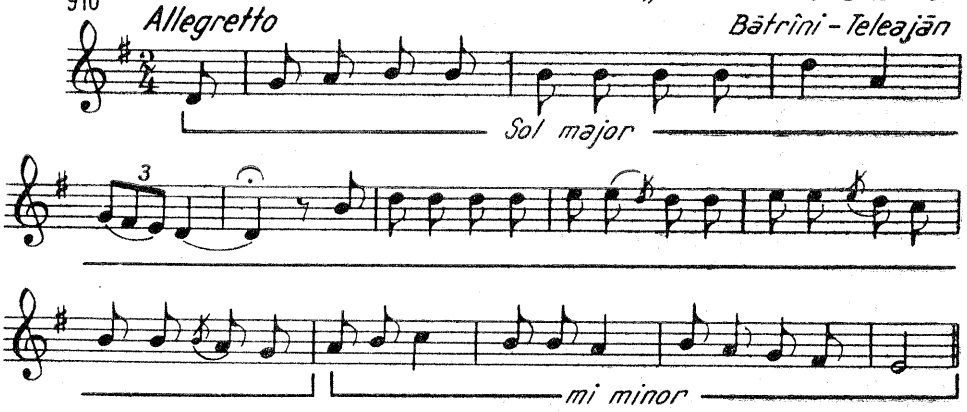
Muzica populară românească ne oferă din belșug exemple tipice de modulații între tonalitățile relative.

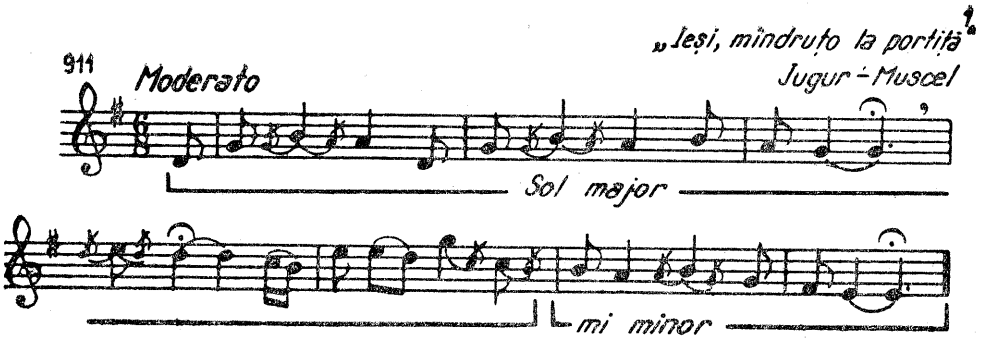
După ce melodia s-a desfășurat multă vreme în tonalitatea majoră, brusc, fără fază de tranziție, întorsătura fazei cadențează, deseori, de-abia în ultimele două măsuri la relativa minoră. Din aceste cazuri, foarte frecvente, cităm cîteva exemple :

909



910

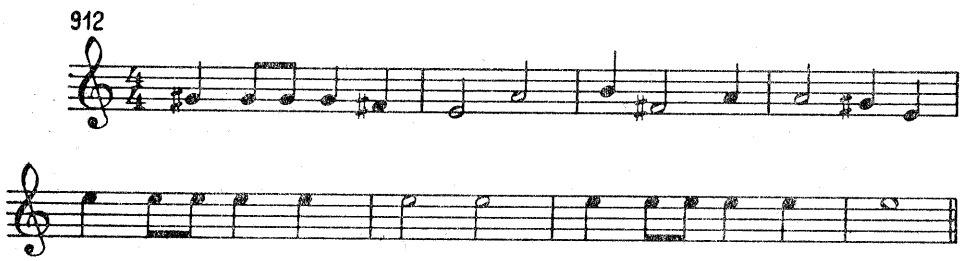




La o analiză mai profundă a acestor contururi melodice populare[1], am constatat că ele nu se produc în spiritul clasic al modulației, aparținînd mai degrabă unor formule tipice modale, a căror analiză o vom face într-un alt capitol. Totodată, menționăm că în muzica populară, aceste formule cadențiale modulante sînt mult mai diverse. Am ales-o însă pe aceasta, fiindcă este cea mai frecventă, cea mai apropiată de stilul clasic și, cu materialul asimilat pînă acum, se pot armoniza foarte multe din melodiile populare.

Încheiem capitolul melodiilor modulante cu un exercițiu, care urmărește să demonstreze cît de mult a crescut rolul armonizatorului, grație acumulării materialului armonic, a diferitelor interpretări (note reale și note melodice) de care dispunem în această etapă, deși încă nu am epuizat toate resursele posibile[2].

Să luăm cele opt măsuri care urmează :



La prima vedere, orice discipol sîrguincios, fără nici un moment de șovăire, va interpreta întregul pasaj ca făcînd parte din *Mi* major.

---

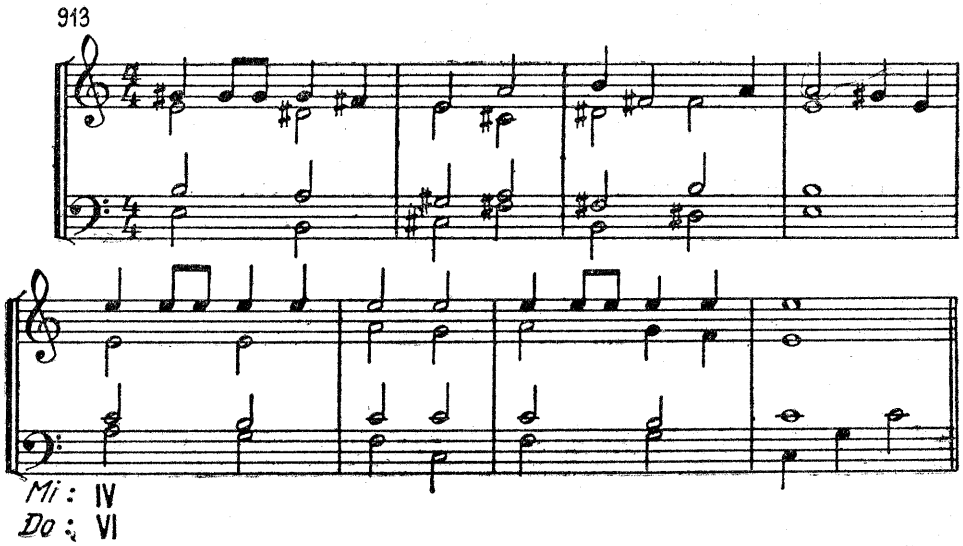
[1] Toate aceste trei melodii sînt reproduse din colecția „200 cîntece și doine" ESPLA, 1955.

[2] Este vorba de o restrînsă și anticipată demonstrație a principiului formulat la noi de compozitorul D. Cuclin. „Orice sunet poate face parte din orice acord și orice acord poate face parte din orice tonalitate".

Şi, totuşi, melodia este pretabilă şi la o modulaţie spre o tonalitate care să conţină sunetul *mi,* pe care insistă partea a doua a temei.

Propunem ca această a doua tonalitate să fie *Do* major, care, posedă un acord comun *(la-do-mi)* cu *Mi* major.

Folosind diferitele aspecte şi funcţiuni reale şi ornamentale, pe care un sunet le poate îndeplini în cadrul unui acord, iată un exemplu de modulaţie, aplicată în melodia de mai sus.



Acum, cînd capitolul modulaţiei se încheie, se poate constata că — spre deosebire de capitolele anterioare — conţinutul său este realizat dintr-un mănunchi de *sugestii şi exemple,* şi nu de reguli şi interdicţii.

Limitîndu-ne numai la realizarea temelor în mod mecanic, după şabloane, ar însemna să reducem această tehnică la practică scolastică, lipsită de interes artistic.

Libertatea de realizare a modulaţiilor — bineînţeles, fără a contrazice ansamblul regulilor şi a recomandărilor anterioare — invită şi obligă, mai mult decît oricînd, la *iniţiativă* şi *inventivitate creatoare,* constituind, într-un fel, un exerciţiu, un antrenament *premergător compoziţiei.*

Cele mai strălucite şi interesante exemple de modulaţii diatonice se desfăşoară larg, pe multe pagini, ceea ce întrece limitatele proporţii ale lucrării de faţă. După cum am mai atras atenţia, capitolul modulaţiei depăşeşte faza pur scolastică, obligînd la un contact direct cu marea muzică, unde vom găsi cele mai reuşite şi instructive exemple[1].

* * *

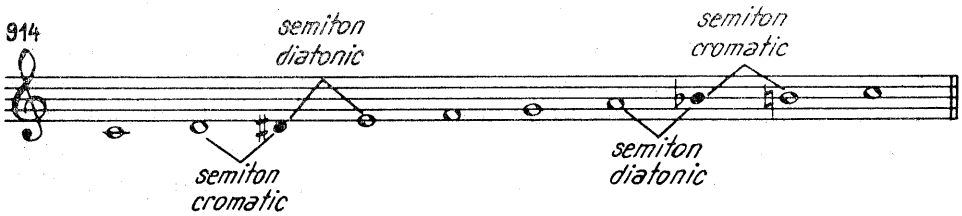
[1] Pentru modulaţia diatonică se recomandă, în primul rînd, muzica compozitorilor clasici.

XVII. Sistemul cromatic

Despre cromatisme

Prin note *cromatice*[1], înțelegem sunetele străine de gama și tonalitatea diatonică în care apar. Se creează astfel noi semitonuri[2] și raporturi de sensibile artificiale.

De exemplu, în Do major :



După funcțiunile pe care le îndeplinesc în cadrul acordului respectiv, cromatismele se împart în două mari categorii :

a) note *ornamentale (melodice* sau *secundare),* cum sînt apogiaturile, broderiile, notele de pasaj, échappée-urile cromatice ;

b) note *reale,* cînd înlocuiesc efectiv un sunet diatonic. În acest caz, ele se mai numesc și *alterații.*

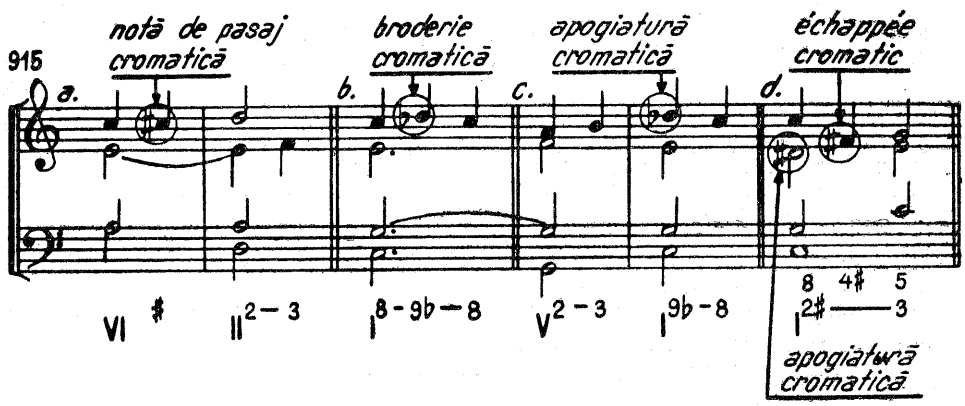
---

[1] La vechii greci, cuvîntul *chromos* însemna *culoare.* În muzica lor, unde termenul apare pentru prima oară, el este folosit pentru a denumi sunetele care alterează modul, *colorîndu-l* expresiv.

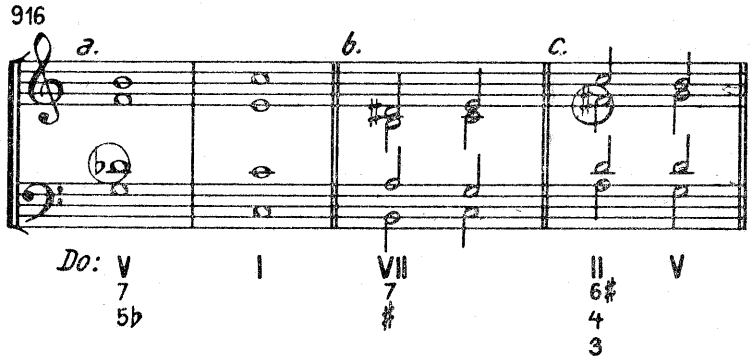
Unii autori încearcă să explice termenul prin faptul că, la un moment dat, notele cromatice erau scrise în culori.

[2] Reamintim, cu această ocazie, distincția făcută în denumirea semitonurilor. Ele se numesc *cromatice* cînd se produc între două sunete cu aceeași denumire și, *diatonice,* cînd provin din două sunete cu denumiri diferite .

a) Note ornamentale :



b) Note reale (alterații) :

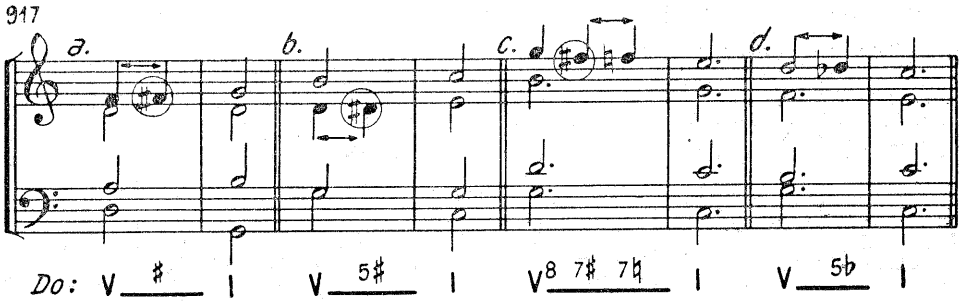


După modul în care își fac apariția, vom distinge :

— cromatismele *deschise* ;

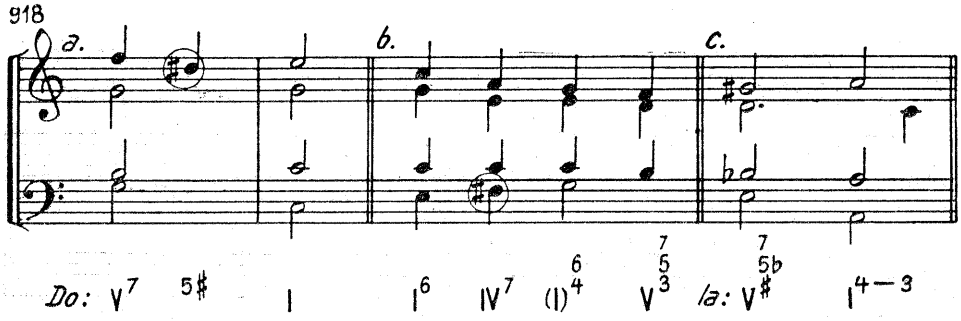
— cromatismele *închise* sau *latente*.

În primul caz, e vorba de aducerea succesivă a aceleiași trepte, sub aspect diatonic și cromatizat (deci, semitonul cromatic) :



Cromatismele *latente* își fac apariția brusc, înlocuind o treaptă diatonică.

918



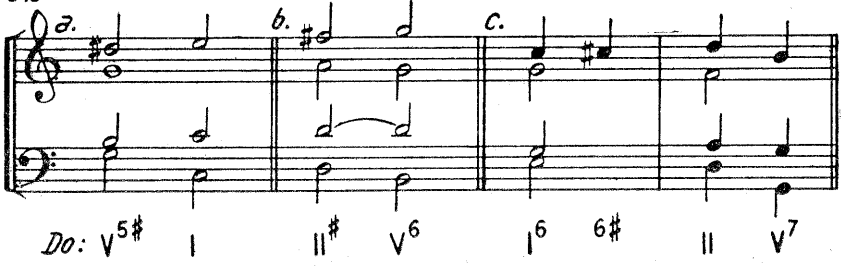
În rezultatele acordice, obținute prin cromatizarea diferitelor elemente, vom deosebi două categorii :

— acorduri alterate *relativ* (alterații relative) ;

— acorduri alterate *absolut* (alterații absolute).

În primul caz, prin alterarea operată, obținem un acord a cărui structură ne este oferită și cunoscută în modul diatonic, plasat însă pe alte trepte și tonalități decît aceea în care l-am realizat prin cromatizare :

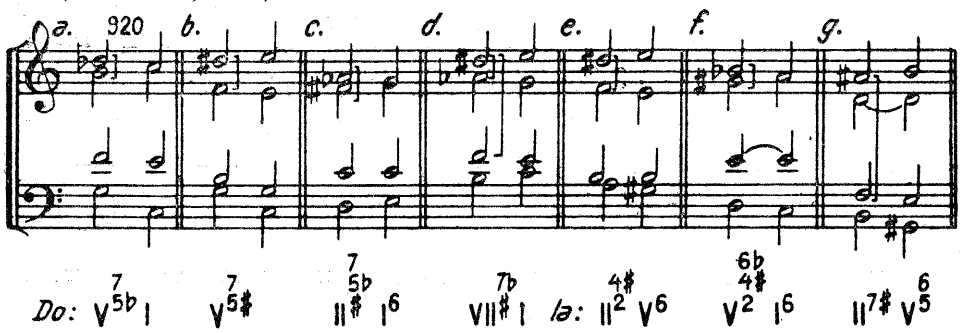
919



După cum se observă din exemplele de mai sus, alterațiile creează acorduri cunoscute : mărit (a), major (b), micșorat (c) care, însă, în modul diatonic, nu s-ar fi găsit plasate pe aceste trepte.

În cazul acordurilor *alterate absolut,* se obțin acorduri a căror structură nu o întîlnim niciodată în mod natural, în diatonic, conținînd în verticalitatea lor intervale de *terțe micșorate* (sexte mărite), *terțe mărite* (sexte micșorate) etc.

920



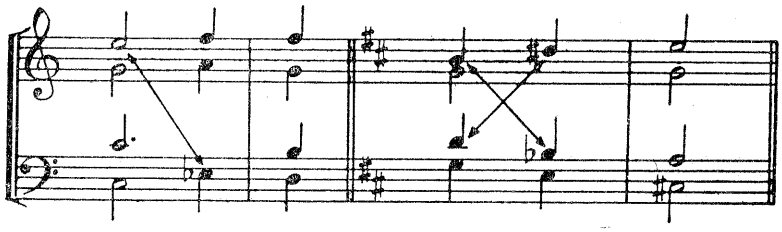
Acordurile din ex. 920 sînt *alterate absolut*, conținînd intervale de *terțe micșorate* (a, c, f) sau *sexte mărite* (b, d, e) *terță mărită* (g) uneori și *cvartă supra-mărită* (d).

După cum se observă, *terțele micșorate* se rezolvă într-un *unison* iar *sextele mărite* într-o *octavă*.

Falsa relație

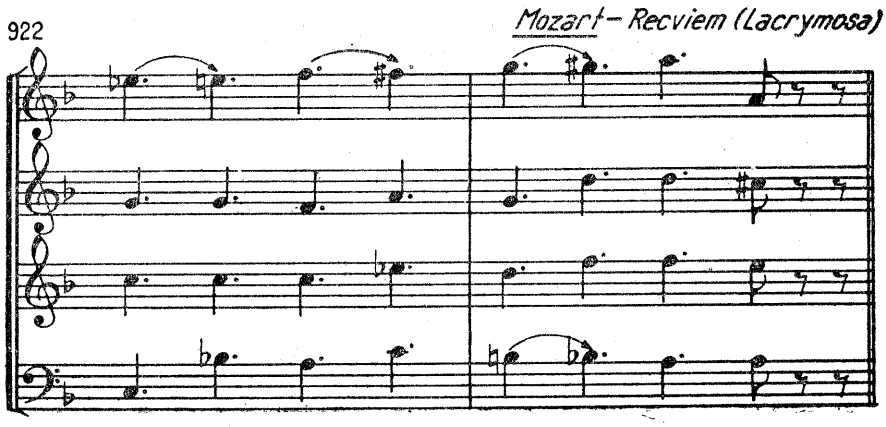
Despre falsa relație *de triton* ne-am mai ocupat. În acest capitol vom trata *falsa relație cromatică*. În acest caz, numim falsă relație, *raportul sonor creat în două acorduri alăturate, între o voce care intonează treapta diatonică și, succesiv, o altă voce, care intonează aceeași treaptă, însă cromatizată, sau viceversa.*
Iată cîteva exemple de *false relații :*

921



În principiu, în majoritatea cazurilor, *falsa relație este interzisă*, iar regula cere ca, în cazul acesta (al cromatismelor deschise), intonarea succesivă a celor două aspecte (diatonic și cromatic) să se producă *la aceeași voce :*

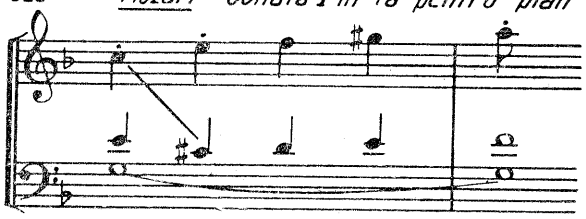
922



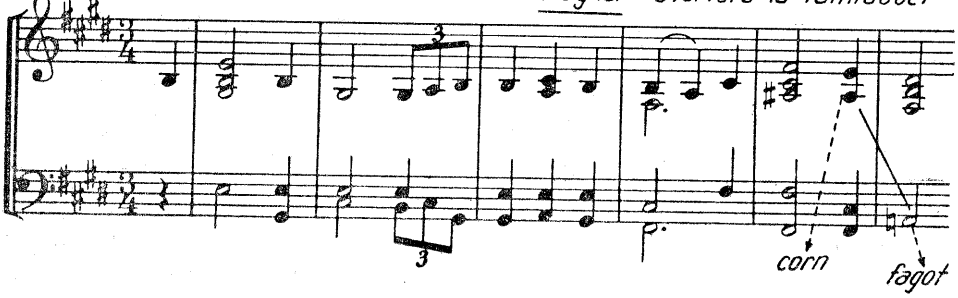
Motivul acestei îngrădiri este impus și de argumentul estetic[1], în unele cazuri — dar mai cu seamă el rezidă în dificultatea de intonare vocală, dificultate care crește cu cît distanța care separă sunetele falsei relații este mai mare. Pe măsură ce muzica evoluează sau se adresează instrumentelor, interdicția slăbește, pînă la dispariție.

Reproducem mai jos cîteva *false relații*, realizate în muzica instrumentală de mari compozitori :

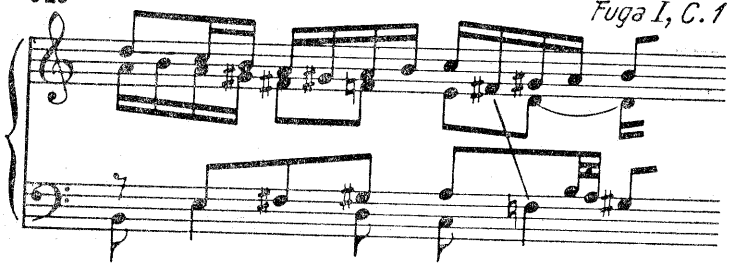
923 Mozart - Sonata I în Fa pentru pian



924 Wagner - Uvertura la Tanhäuser



925 Bach - Clavecinul bine temperat
Fuga I, C. 1



[1] Unii teoreticieni susțin că impresia neplăcută, produsă de unele false relații, dispare dacă pasajul respectiv se repetă de mai multe ori, pentru a obișnui urechea, sau dacă vocea care aduce falsa relație accentuează sunetul.

Susținute instrumental, și vocile realizează false relații, dealtfel, mai dificile de intonat :

926

Bach-Johannespassion

S

A

T

B

Organo e Continuo

Falsă relație ameliorată de faptul că se produce în aceeași octavă.

Instrumentul susține cromatizarea

Intercalarea unui sunet, care să separe chiar numai o fracțiune de timp cele două sunete, face să înceteze efectul de falsă relație :

927

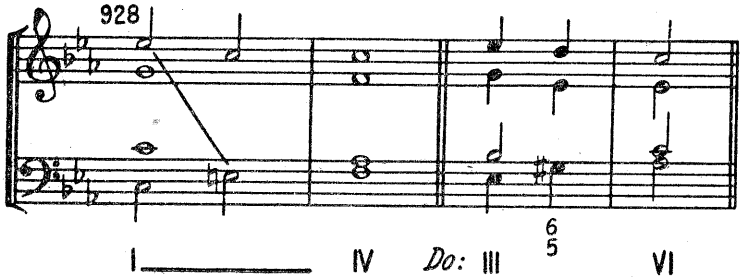
Bach-Johannespassion

Nr. 65, Coral

Care vor fi situațiile excepționale, în care se va admite practicarea falsei relații ? Vom enumera cîteva din cele mai frecvente.

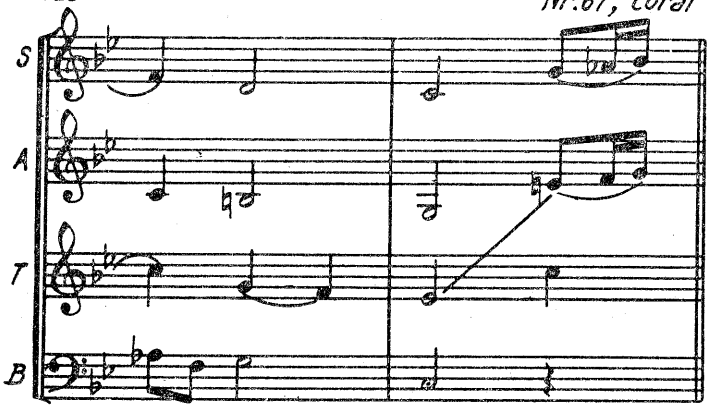
a. Cînd se majorizează un acord minor, cu alte cuvinte, cînd i se *cromatizează suitor terța :*

928



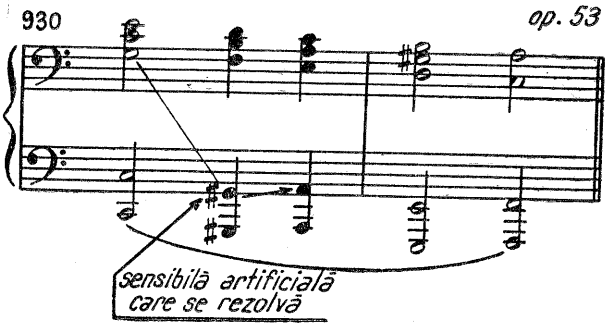
Bach - Johannespassion
Nr.67, Coral

929



Beethoven - Sonata Waldstein - op. 53

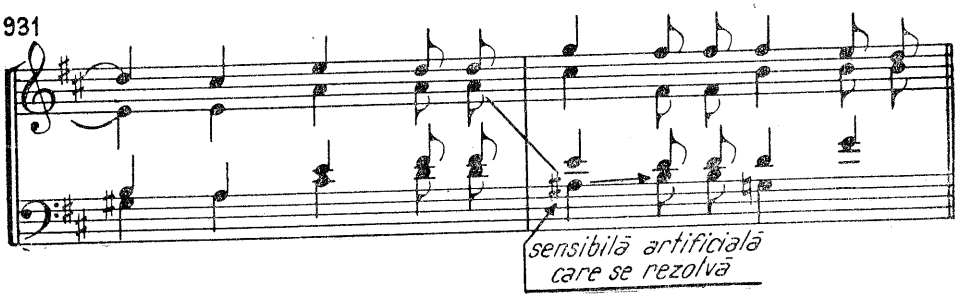
930



b. Prin extindere, se practică falsa relație, pentru atacarea oricăror sunete, dacă acestea se vor rezolva ca niște sensibile, *semitonal* :

Mozart - Recviem

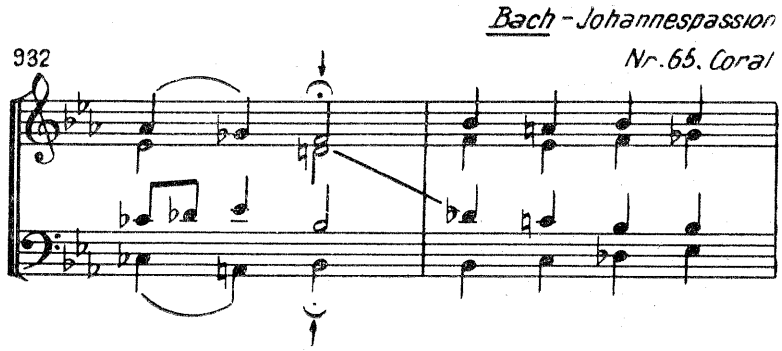
931



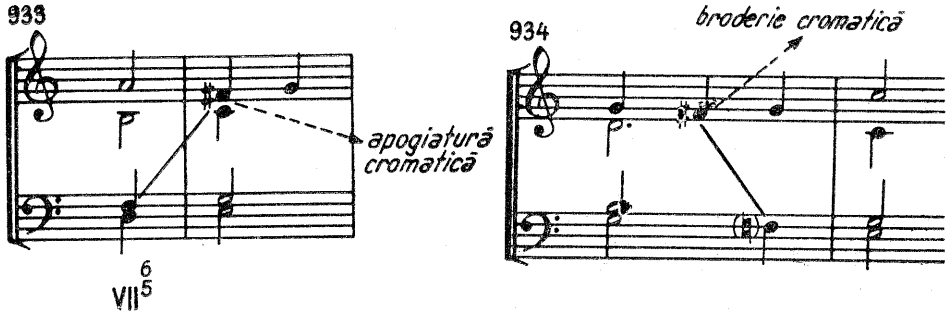
(în ambele cazuri sunetul care a declanşat falsa relaţie a fost adus printr-un interval micşorat, care marchează sensibilitatea).

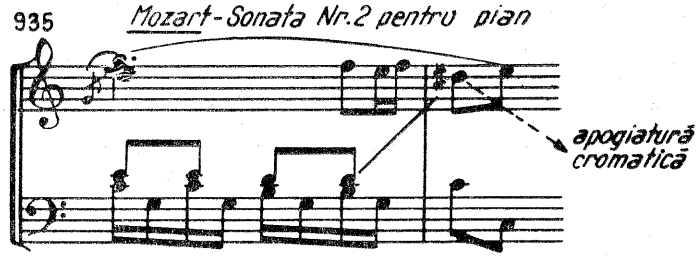
c. Cînd cel de-al doilea sunet, care creează falsa relaţie, este o *septimă* care se rezolvă.

d. Cînd pe primul sunet al falsei relaţii se indică o coroană (fermată). În această împrejurare, cealaltă voce, care urmează să creeze falsa relaţie are răgazul să se pregătească şi să înfrîngă dificultatea intonării :



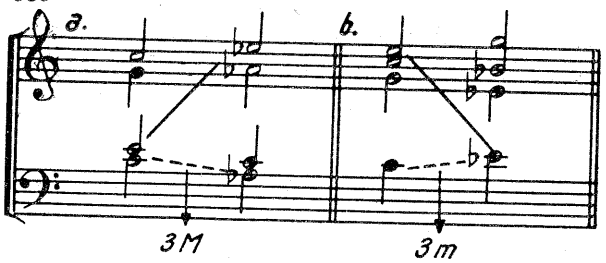
e) Cînd unul din sunetele care produc falsa relaţie este o notă melodică (străină de acord) :





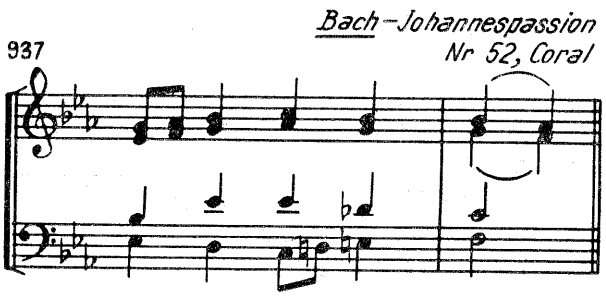
f) Unii teoreticieni (ca de pildă Hugo Riemann) menționează că falsa relație nu are nimic intolerabil, cînd fundamentalele celor două acorduri, care o provoacă, se găsesc la distanță de *terță* (mare sau mică) :

936



Trebuie să se remarce că, în marea majoritate a falselor relații admise, cel de-al doilea sunet, care le provoacă, a fost adus la o voce externă, mai ales la bas. Dealtfel, falsa relație a constituit unul din cele mai disputate și incerte capitole ale armoniei clasice. Posedăm nenumărate exemple de false relații, semnate de mari compozitori, în foarte diferite situații, care nu pot fi fixate în reguli. Un rol de seamă în reușita acestora îl deține desfășurarea orizontală a fiecărei voci.

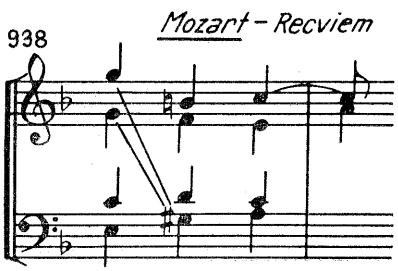
937



Suprapunerea melodicului în coborîre cu cel în urcare din fa minor (*re becar* de la bas nu e notă reală ci o notă de pasaj ; *mi becar* capătă rol de *sensibilă*).

Atacarea în bas a unui cromatism, sunet care va deveni sensibilă pentru acordul următor, la care se rezolvă.

938



Intonarea septimei de dominantă la o voce externă (vezi și exemplul 924 Uvertura Tannhäuser de Wagner). Să se remarce însă desfășurarea firească, diatonică a sopranului.

939 Bach - Coralul Nr. 8

notă melodică (pasaj) sau septimă care se rezolvă

940 Brahms - Recviemul german

Prin enunțarea unor recomandări și licențe, nu am limitat sau epuizat practicarea falsei relații, ci ne-am propus numai să enumerăm cazurile cele mai frecvente.

În muzica contemporană, mai ales în lucrările atonale, evitarea falselor relații ar constitui nu numai un procedeu nepotrivit, o precauție nejustificată, dar chiar o contradicție, întrucît stilul acestei muzici se sprijină din plin pe succesiuni de false relații.

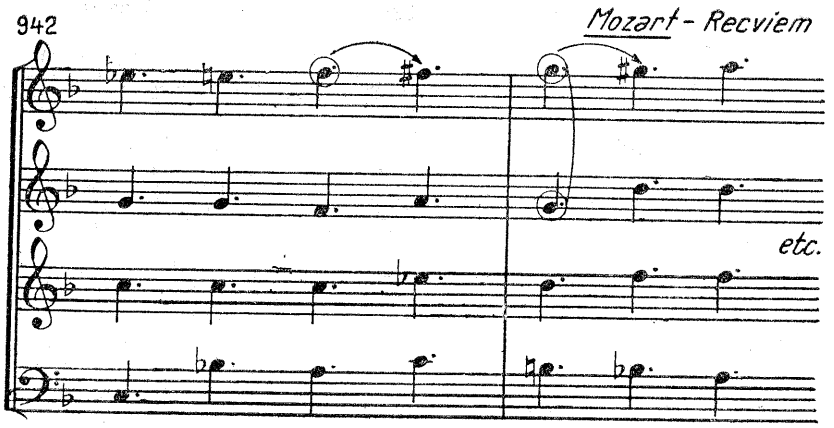
* * *

Realizarea cromatismelor

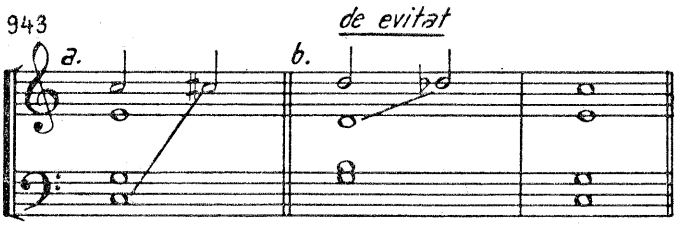
Prima indicație, privind aducerea *cromatismelor deschise,* a fost menționată mai înainte, prin expunerea regulei că, în cea mai mare parte, *ele vor fi încredințate aceleiași voci,* deci cu evitarea falsei relații, afară de unele excepții, menționate la capitolul respectiv.

Unii autori îngrădesc practica acestor cromatisme și prin restricția : *treapta care urmează a fi cromatizată să nu fie dublată în momentul anterior.* Cum însă nenumărate exemple contrarii ne sînt oferite din plin în diferite capodopere, ne vom alătura muzicii, trecînd peste această interdicție. Iată cîteva justificări :

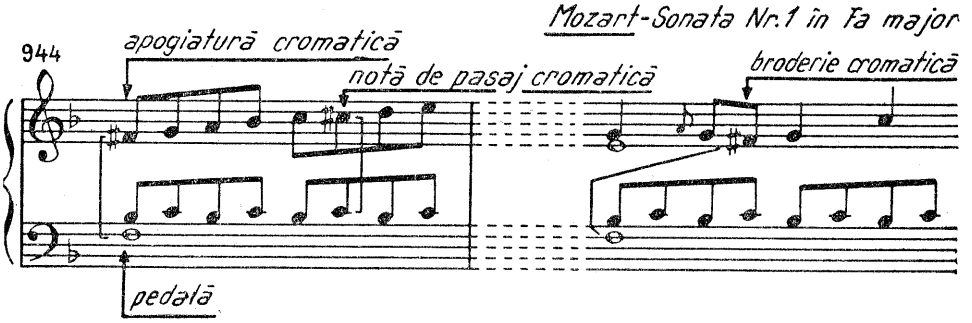
941 Bach - Coral



În ceea ce privește momentul cromatizării, se va evita, mai cu seamă în muzica corală, coexistența treptei alterate cu aceeași treaptă diatonică, mai ales în valori largi :



Literatura muzicală ne oferă însă nenumărate exemple de coincidență a aceleiași trepte — *cromatizată* și *diatonică*, — *în valori scurte*, nota cromatică fiind ornamentală (apogiatură, broderie, pasaj) :



În legătură cu acest paragraf, să se revadă exemplul 708.

Dată fiind funcția lor sensibilă, atractivă ca și subordonarea față de diatonicul pe care-l completează și-l amplifică colorîndu-l, *cromatismele nu se vor dubla.*

Cromatismele deschise vor fi conduse în sensul pe care l-au inițiat — alterațiile suitoare se vor rezolva *ascendent, semitonal,* iar cele coborîtoare *descendent, semitonal :*

945

Bach-Johannespassion
Nr.25, Coral

=la♭

Uneori, din raţiuni armonice, se subordonează ortografia orizontalului în favoarea verticalului. În aceste cazuri, o alteraţie coborîtoare se va rezolva suitor sau, viceversa, una ascendentă se va rezolva coborîtor, prin mers *semitonal* :

946

Mozart-Recviem

= do♯

= sol♯

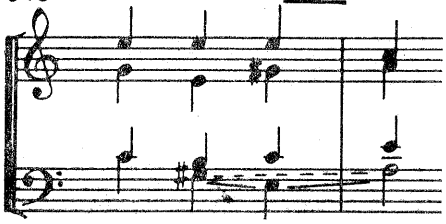
Cu toate acestea, literatura muzicală ne pune la dispoziţie şi nenumărate situaţii, în care notele cromatice nu se rezolvă semitonal şi în sensul iniţiat, mai ales, în plină modulaţie :

947

Brahms -Recviemul german
partea VI

În mai toate cazurile, aceste abateri de la sensul angajat se realizează, de obicei, printr-un mers treptat de *secundă mare*, ca în exemplul 947. Uneori, se pot întîlni și cromatisme care se rezolvă figurat, prin salt :

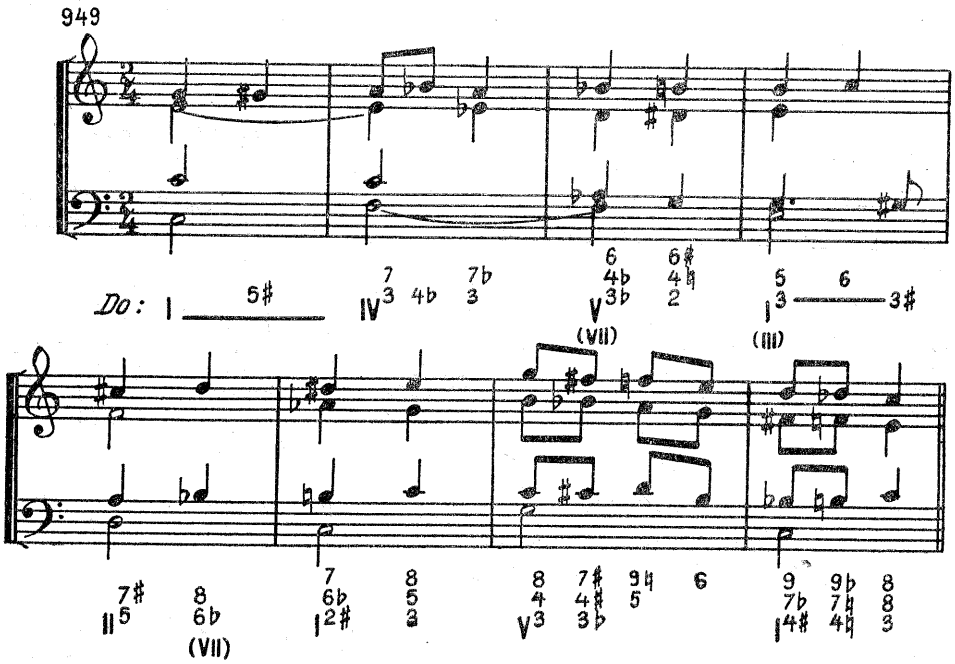
948 Bach-Corol



Dat fiind rolul lor în tonalitate, modul în care determină desfășurarea discursului muzical, notele cromatice pot fi *nemodulante* și *modulante*.

Notele cromatice nemodulante îmbogățesc, amplifică tonalitatea, atît pe plan melodic cît și armonic, rezolvîndu-se conform tendinței lor (ascendent sau descendent), prin semiton, la elementul diatonic față de care se comportă ca niște *sensibile artificiale* sau ca niște înlocuitoare ale treptelor diatonice ; sentimentul tonal, forța centralizatoare a tonicii rămînînd în funcțiune :

949



Notele cromatice nemodulante

Toate sunetele unei tonalități pot fi cromatizate[1]. În felul acesta, se pot obține *sensibile artificiale ascendente* și *descendente*, în roluri de note melodice : *apogiaturi, broderii, note de pasaj* etc.

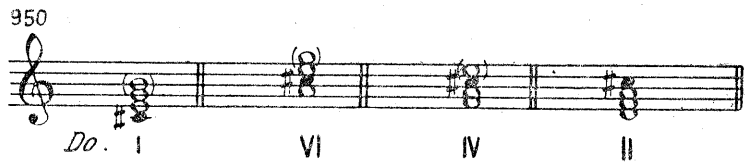
[1] În felul acesta s-a ajuns, cu vremea, la *totalul cromatic*, adică la prezența tuturor celor 12 sunete diferite, polarizate însă funcțional în jurul unei tonici.

A. Cromatizările ascendente

Treapta I

În major. Cromatizarea suitoare a tonicii modifică acordurile în care apare, în felul următor :

950

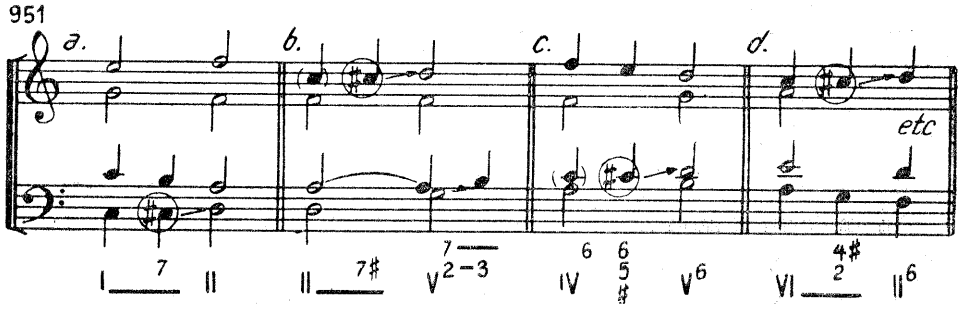


După cum se observă, unele acorduri perfecte devin micşorate sau mărite, altele, din minore devin majore etc. Bineînţeles, modificîndu-şi structura, acordul se analizează la noua categorie, al cărei regim îl va urma (restricţiile şi recomandările privind acordurile *micşorate, mărite, septimile mari* etc.).

În ex. 950 ne-am limitat — pentru început — numai la alterarea singulară a treptei I. Mai tîrziu însă, vom constata că, în cazul cromatizărilor multiple, ea poate fi concomitentă cu alte cromatizări. Se poate întrezări atunci complexitatea noilor structuri acordice.

Comportîndu-se ca o sensibilă, treapta I cromatizată ascendent se va rezolva, de regulă, tot ascendent, adică la treapta a II-a. În consecinţă, acordurile de mai sus vor fi urmate de acorduri care vor conţine treapta a II-a, cu diferite roluri în acord :

951

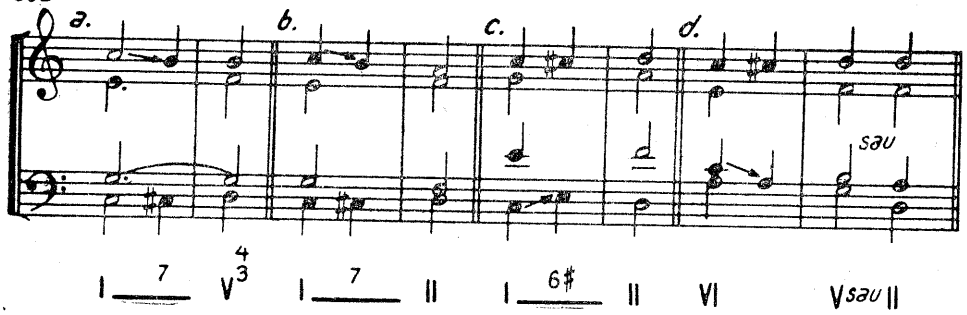


După cum se observă, deşi tonică, treapta I, în momentul cromatizării, nu se mai dublează, caracterul său de sensibilă, căpătat astfel, presupunînd mişcarea, atracţia obligatorie, fapt care — în cazul dublărilor — ar da naştere unor octave paralele.

Pentru evitarea acestei stîngăcii, vom folosi — în cazul acordului cromatizat — două procedee :

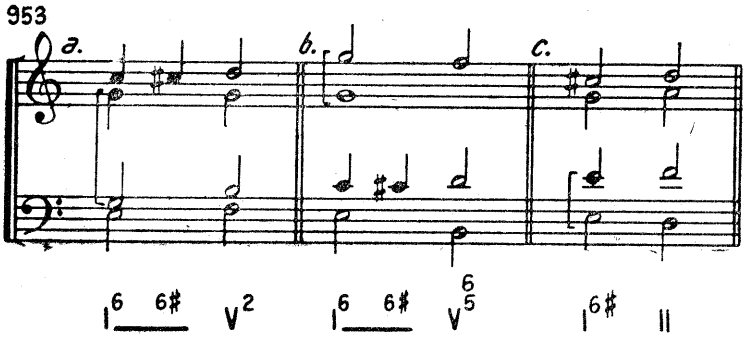
1. *Mişcarea* vocii care dubla treapta I, în momentul cromatizării :

952



2. *Dublarea* oricărui alt element în locul fundamentalei, preferînd, la nevoie, chiar dublarea terţei în acordul treptei I (mai ales de către bas cu tenor) :

953

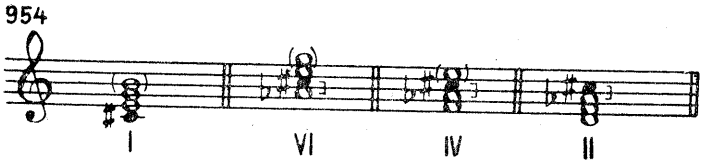


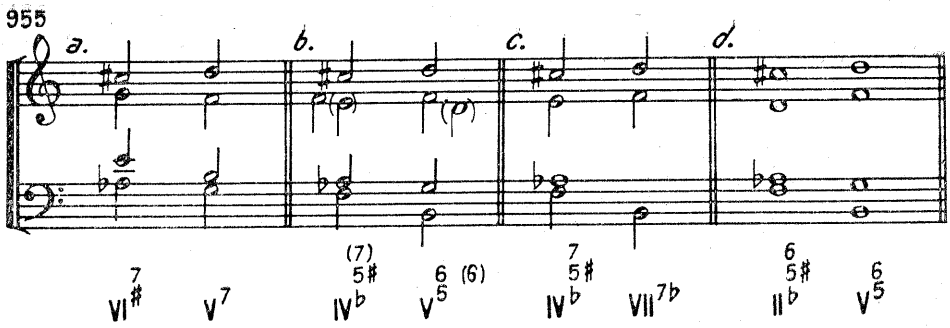
După cum am semnalat anterior, în valori scurte, pe timpi sau fragmente de timp slabe, treapta *cromatizată* poate *coexista* cu cea *diatonică*, ea fiind o notă melodică, fenomen foarte des întîlnit în muzica instrumentală.

* * *

În majorul armonic. Dacă acordul treptei I rămîne identic cu cel din majorul natural, celelalte acorduri, care conţin treapta I cromatizată ascendent, devin alteraţii absolute, în contact cu treapta a VI-a creîndu-se intervalele de *terţă mărită* sau *sexte micşorate* :

954

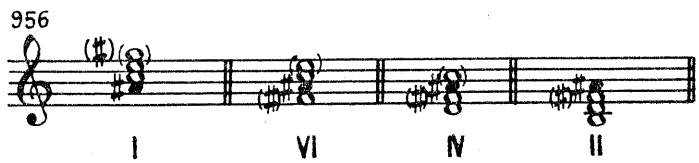




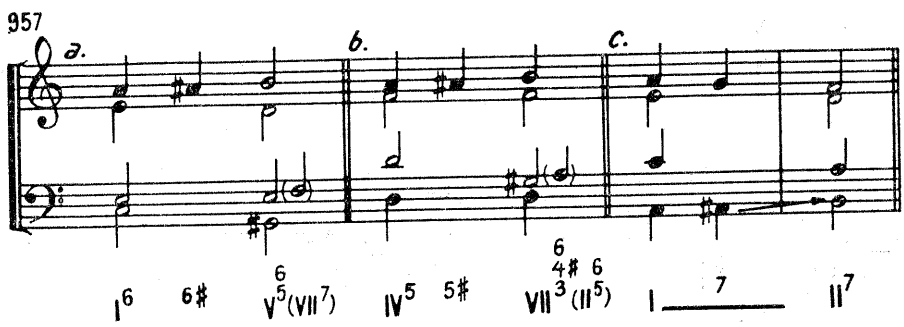
(celelalte acorduri rămîn identice ca în majorul natural).

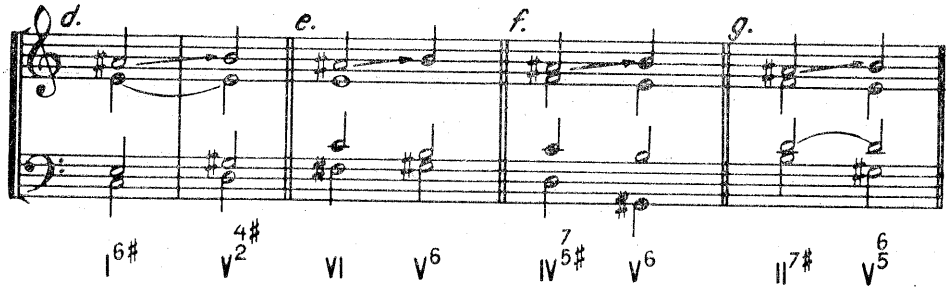
Acordurile alterate din exemplele *b* și *c* sună mai aspru, din cauza reunirii unei *septime mari* cu o *cvintă mărită*.

În minor. Alterarea suitoare a treptei I nu se mai folosește atît de frecvent. După cum știm, cromatizarea gamei minore adoptă, din relativa majoră, înlocuirea acestei alterații cu *enarmonicul* ei (la diez=si bemol). Pentru claritate, noi vom folosi ortografia cromatizării suitoare a treptei întîi :



După cum se observă, cromatizarea suitoare a treptei I creează, în minor, acorduri alterate absolut, datorită *terțelor micșorate* sau *mărite* apărute în alcătuirea lor. În mod obișnuit, oricare din acordurile de mai sus trebuie să fie urmat de un altul, care să conțină nota de rezolvare *(si)* :

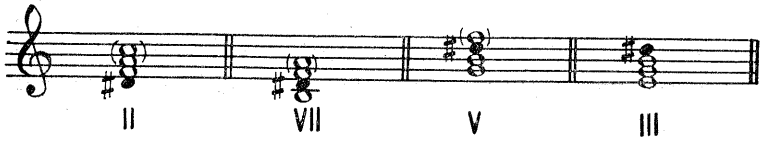




Treapta a II-a

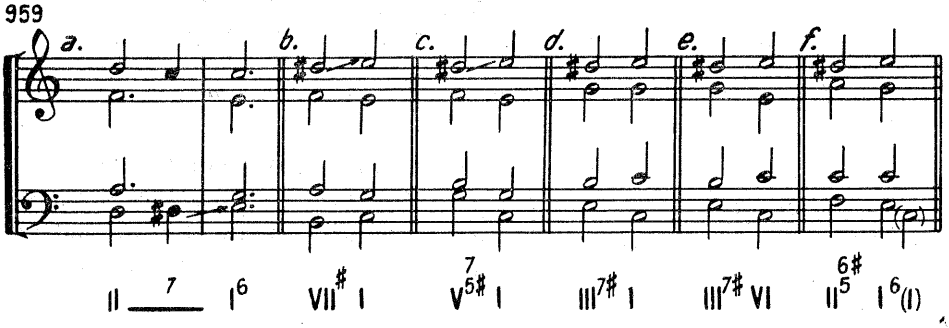
În major. Cromatizarea ascendentă a treptei a doua este una din cele mai des utilizate (mai cu seamă în acordul dominantei). Ea aduce un plus de expansivitate în ambianța tonală și, alături de sensibilă, sporește atracția către acordul tonicii sau al treptei a VI-a :

958



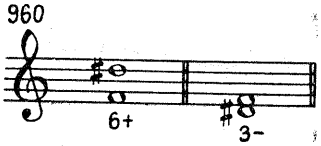
Funcția sa cromatică este, în general, aceea de sensibilă artificială pentru terța tonicii, adică pentru treapta a III-a :

959

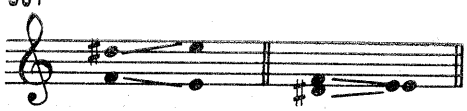


Privind înlănțuirile din ex. 959 (care nu epuizează posibilitățile), vom remarca apariția unor alterații absolute. Ne referim la intervalele armonice de *sexte mărite* sau *terțe micșorate*, provenite din relațiile ce se nasc între treapta a IV-a și treapta a II-a alterată suitor, care se rezolvă în octavă sau unison.

960



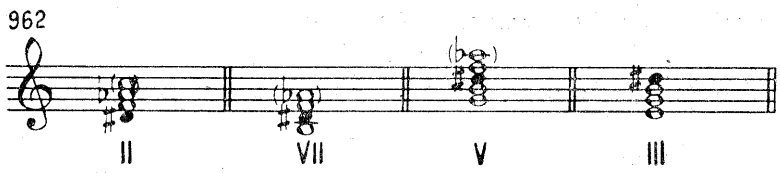
961



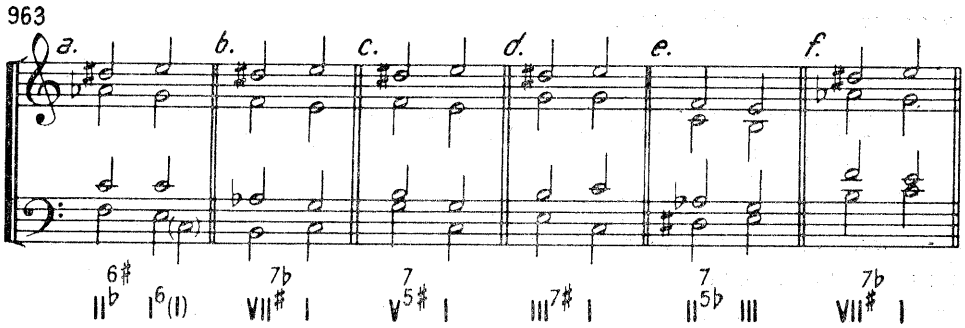
În structura acordurilor care conțin sexta mărită s-a preferat dispunerea elementelor cu tendință ascendentă, la vîrf, iar cel cu tendință coborîtoare, la bază, ca în exemplul 959-*b*, *c* și *f*, ceea ce nu exclude uneori și răsturnarea intervalului, ca în ex. 959-*a*.

În majorul armonic. În combinație cu treapta a VI-a (specifică majorului armonic), treapta a II-a alterată suitor dă naștere unei deosebite și reușite sonorități, cu o puternică atractivitate către acordul treptei I :

962



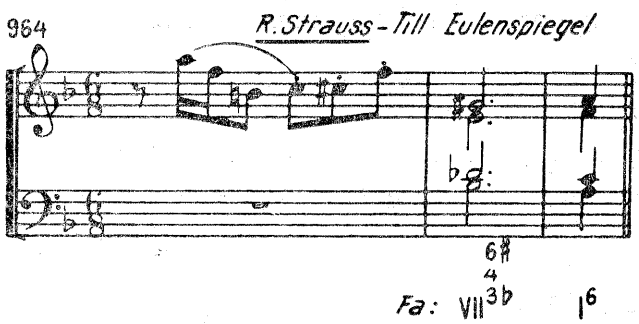
963



Analizînd exemplul 963-*b*, constatăm că acordul de septimă de pe treapta VII, cu terța alterată suitor, conține în alcătuirea sa toate sensibilele către elementele acordului de tonică.

Pentru a reține specificul fericitei îmbinări a alterației suitoare a treptei a II-a cu cea coborîtoare a treptei a VI-a, reproducem o celebră utilizare a acestui caz, realizată de Richard Strauss în poemul simfonic „Till Eulenspiegel" (deși piesa nu insinuează decît accidental majorul armonic) :

964



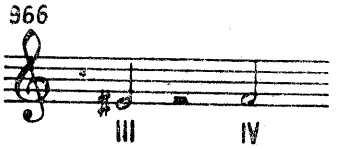
În minor. Alterarea suitoare a treptei a II-a nu se va folosi, deoarece acest sunet exista deja ca treaptă diatonică în gama respectivă :

965

Treapta a III-a

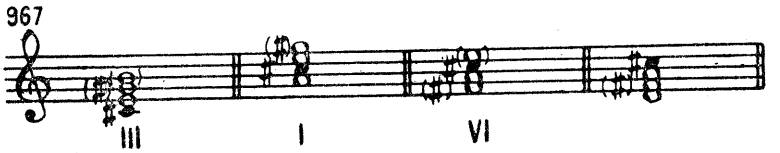
În major și minor-armonic. Alterarea suitoare a treptei a III-a nu se practică în major, deoarece posedăm aici echivalentul ei diatonic :

966



În minor. Alterarea superioară a treptei a III-a modifică structura acordurilor diatonice, astfel :

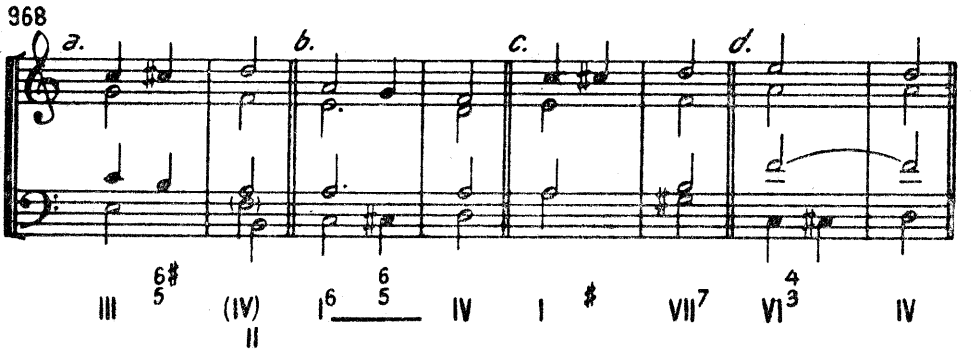
967



Toate cele patru acorduri constituie alterații relative, în care apariția acestei alterații ascendente conferă tonalității un plus de expansivitate, cu atît mai mult cu cît majorizează modul minor respectiv.

Bineînțeles, această alterație se va rezolva ascendent semitonal, la treapta a IV-a, plasată în diferite acorduri.

968



Folosirea ei însă, trebuie să fie cît mai redusă pentru că alterează însăși modul tonalității, anulînd astfel senzația, atmosfera minorului propus.

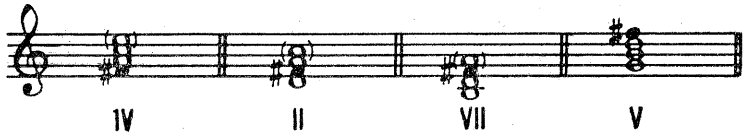
Treapta a IV-a

Tendința expansivă. Alterarea treptei a IV-a este cea mai frecventă și cea mai importantă dintre cromatizările ascendente, fapt pentru care

tratatele clasice încep cu ea capitolul alteraţiilor suitoare. Într-adevăr, după *sensibila tonicii* vine la rînd, în ierarhia sensibilelor, cea a *dominantei*, adică treapta a IV-a alterată suitor.

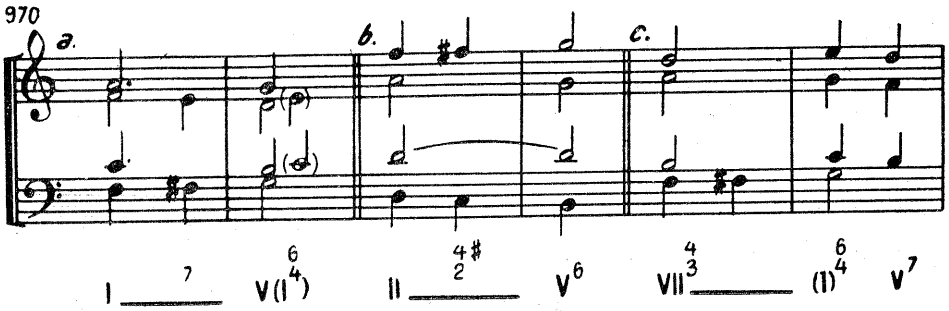
969

În major :



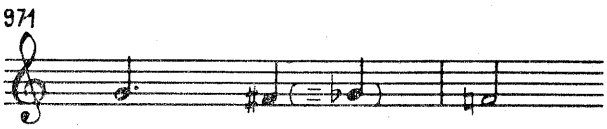
Tendinţa ei expansivă, ascendentă, creează atracţia către treapta a V-a, sunet conţinut, de obicei, de acordul următor. După cum se observă, toate acordurile obţinute astfel sînt alterate relativ, iar acordul treptei a doua devine acum o veritabilă *dominantă* a *dominantei* (ex. b) :

970



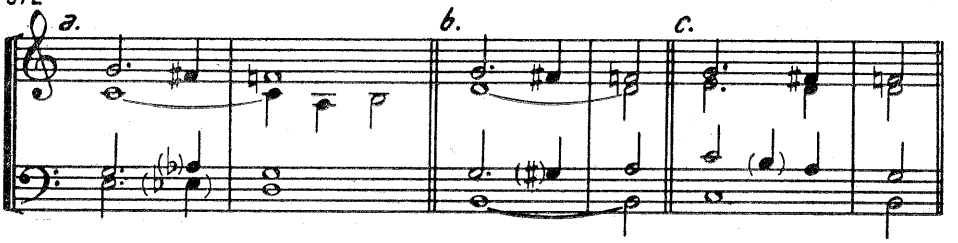
Tendinţa depresivă. În majoritatea cazurilor, treapta a IV-a alterată suitor îşi confirmă tendinţa ei expansivă, rezolvîndu-se ascendent, la aceeaşi voce, la treapta a V-a, după cum s-a observat în cele cîteva exemple de mai sus. Ştim însă că, în cromatizarea clasică a unei game, la coborîre, în loc să se cromatizeze descendent treapta a V-a, ortografia utilizează enarmonicul ei, adică treapta a IV-a alterată ascendent[1]. În această situaţie, în ciuda aparenţei, treapta a IV-a, deşi alterată suitor, va coborî la treapta a IV-a, diatonică, îndeplinind rolul depresiv al treptei a V-a coborîtă :

971



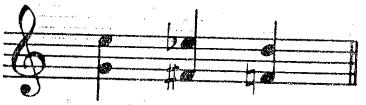
[1] Argumentul acestei înlocuiri enarmonice stă în faptul că, la cromatizarea unei game, se utilizează numai elemente aparţinînd gamelor vecine, de unde nu putem extrage treapta a V-a coborîtă şi a VI-a ridicată.

972

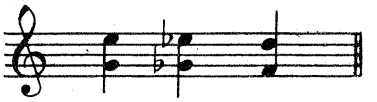


Dacă în muzica corală procedeul clasic de cromatizare își poate găsi rațiunea și aplicarea, în schimb, în muzica instrumentală, mai cu seamă în aceea dedicată unui instrument polifonic, o asemenea cromatizare, respectînd mai mult canoane teoretice decît abilități practice, s-ar dovedi nu numai inutilă dar chiar dăunătoare. În pasajele de paralelisme, înlocuirea treptei a V-a coborîte și a treptei a VI-a ridicate, cu sunetele enarmonice respective, șochează inutil pe executant, creîndu-i în acele puncte impresii deosebite, care rup cursivitatea lunecărilor, prin derutarea aparentă, optică pe care o creează. De pildă, între cele două pasaje care urmează, față de primul, corect, cromatizat, în Do major, executantul îl va prefera pe al doilea,

973



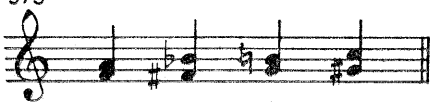
974



care, redînd și optic paralelismul intervalelor, îi va facilita execuția.

Tot așa, față de corectele cromatizări,

975

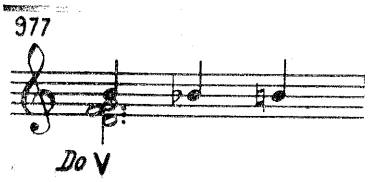


vom prefera :

976

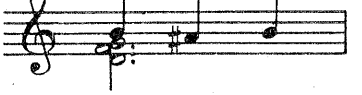
De asemenea, atunci cînd este vorba de o broderie cromatică, în loc de,

977



vom scrie :

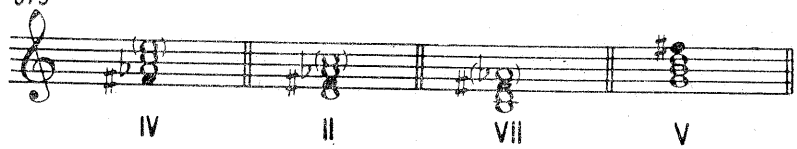
978



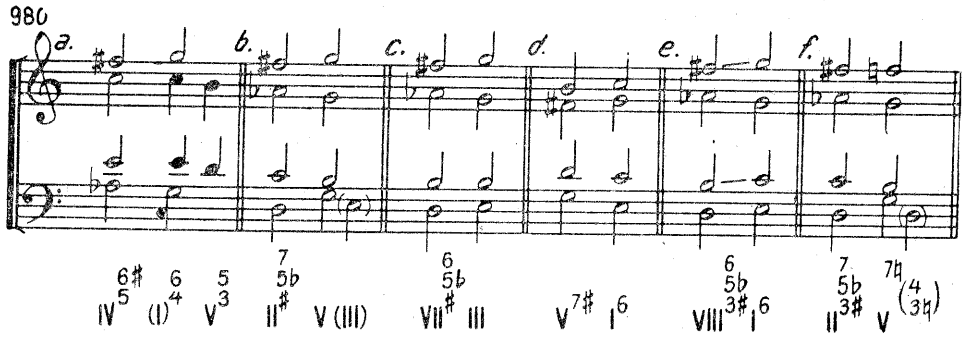
* * *

În majorul armonic. Treapta a VI-a din majorul armonic creează, în asociere cu treapta a IV-a cromatizată suitor, o serie *de alterații absolute :*

979



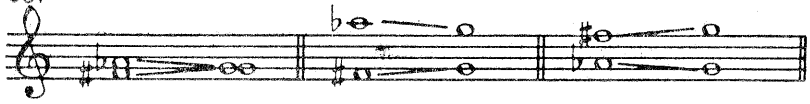
980



Exemplul 980-*e* ne oferă, odată cu rezolvarea acordului alterat, și două cvinte paralele între sopran și tenor. Mersul lor *semitonal*, cu susținerea basului în *terțe* și *sexte paralele* (ca în cazul admiterii mersului din cvintă micșorată în cvintă perfectă), le justifică în bună măsură[1].

Exemplul 980-*f* ne oferă, odată cu tendința depresivă a treptei a IV-a alterată suitor, o abatere de la rezolvarea sextei mărite, recomandată anterior, unde se impunea ca *terța micșorată* și *sexta mărită* să se rezolve în *unisonuri* sau *octave :*

981



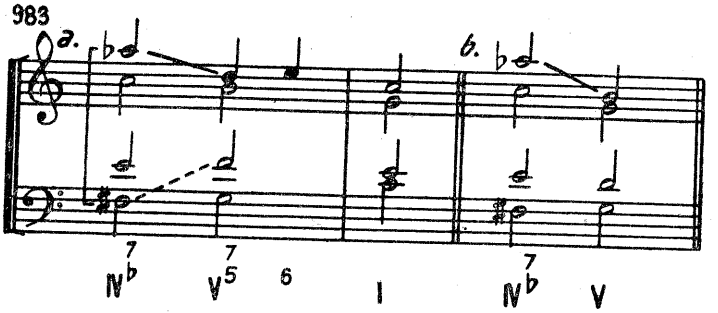
În ex. 980-f, sexta mărită s-a rezolvat într-o *septimă mică,* cele două voci mergînd prin semitonuri :

982

[1] În curînd, vom face cunoștință cu cvintele paralele coborîtoare, admise prin mers semitonal (cvintele lui Mozart).

Dealtfel, este momentul să atenționăm această restricție și prin îngăduința care permite *sopranului* ca, în cazul în care intonează *nota superioară* a terței micșorate *să sară* chiar în intervale micșorate :

983



Cercetînd exemplul 983-*a*, observăm că *septima* acordului, intonată de tenor, se rezolvă *suitor* (deși basul nu cîntă nota de rezolvare). Mersul prin semiton *(mi — fa)* salvează însă rezolvarea.

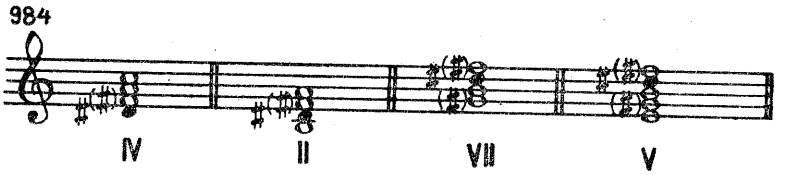
Falsa relație, creată între bas (*fa* ♯) și tenor *(fa)*, este îngăduită din două motive :

— aducerea prin *semiton* a sunetului care o produce (*mi—fa*, la tenor) :

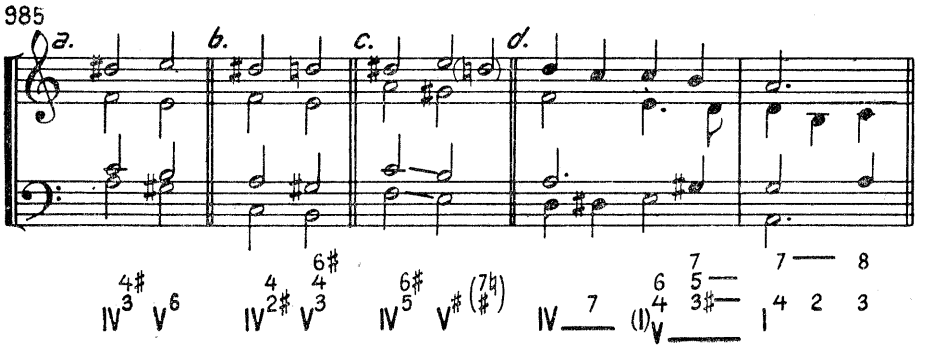
— elementul respectiv este un sunet cu rezolvare *obligatorie* (septimă), care se dezleagă.

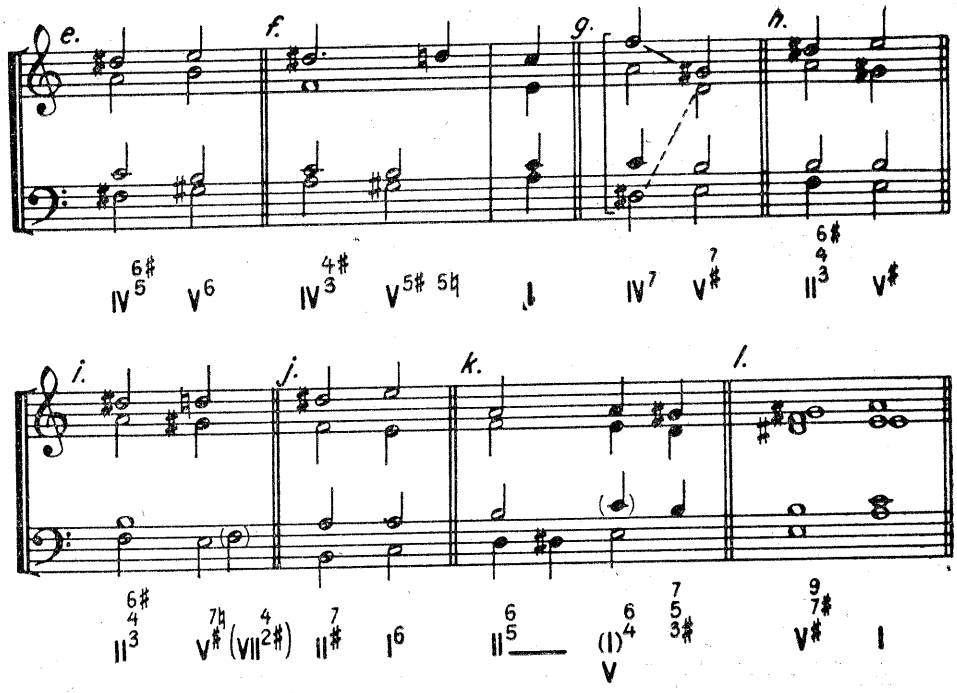
În minor. Cromatizarea ascendentă a treptei a IV-a aduce o contribuție expresivă în ansamblul minor al tonalității și creează alterații absolute, atunci cînd se reunește într-un acord cu treapta a VI-a coborîtă, ambele elemente tinzînd, de obicei, să se rezolve, prin mersuri contrare, la aceeași treaptă, a V-a :

984



985





Urmărind acordurile din exercițiul 985, asistăm, în majoritatea cazurilor, la rezolvările devenite tip ale acordurilor cu *sexte mărite* sau *terțe micșorate*. Și aici vom întîlni tendința depresivă a treptei a IV-a alterată suitor (ex. 985-*b*, *c*, *f*, *i*).

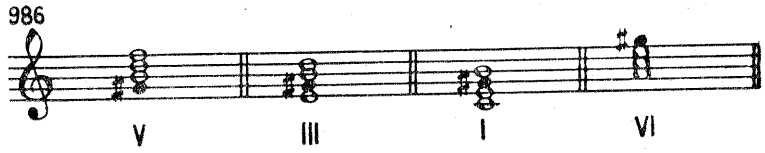
O situație aparte ne-o oferă cazul *c*, unde rezolvarea conține două cvinte paralele *permise* (cvintele lui Mozart), condițiile admiterii lor fiind : *mersul coborîtor prin semitonuri, de preferință, la vocile grave.*

Cazul *g* ne demonstrează, încă o dată, rezolvarea *excepțională* a *terței micșorate*, despre care am mai vorbit.

Treapta a V-a

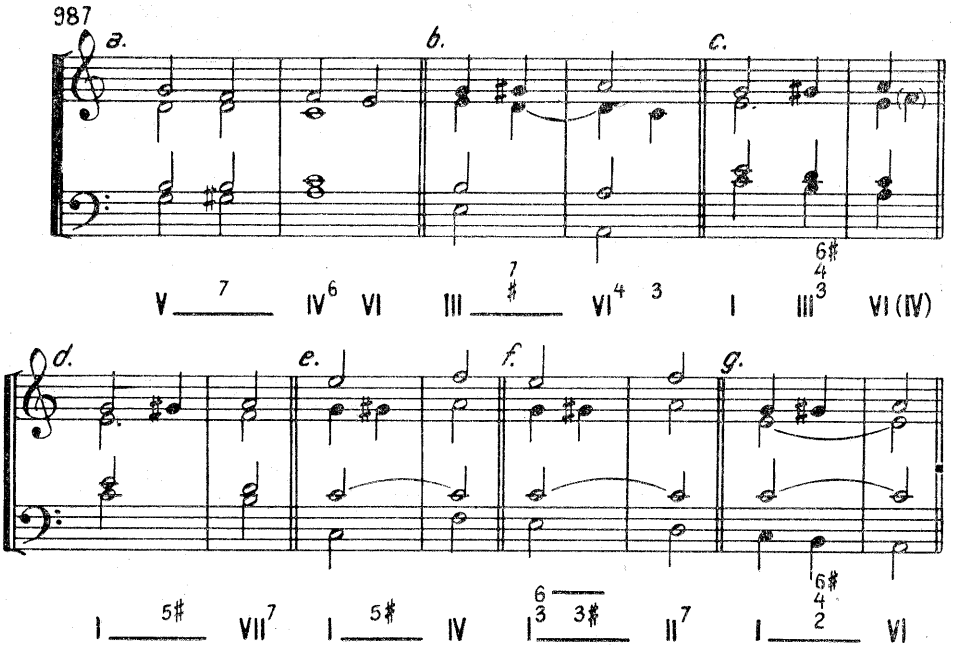
În major. Prin cromatizarea suitoare a dominantei, echilibrul tonal este atins într-unul din punctele sale esențiale[1] :

986

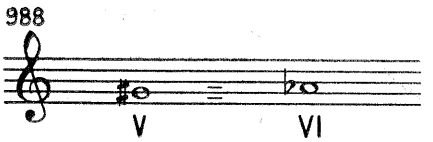


[1] Dar (ca și în cazul alterării tonicii), acest echilibru poate fi refăcut instantaneu, prin reafirmarea tonalității în acordurile care urmează.

Acordurile alterate relativ capătă o atracție sporită către cele care conțin nota de rezolvare, în cazul de față treapta a VI-a. În consecință, această alterație va fi frecvent folosită în inflexiunile și modulațiile spre *relativa minoră* sau spre *subdominantă* :



În majorul armonic și în minorul natural și armonic. Alterarea suitoare a treptei a V-a nu-și găsește rațiunea, fiind enarmonică cu treapta a VI-a :

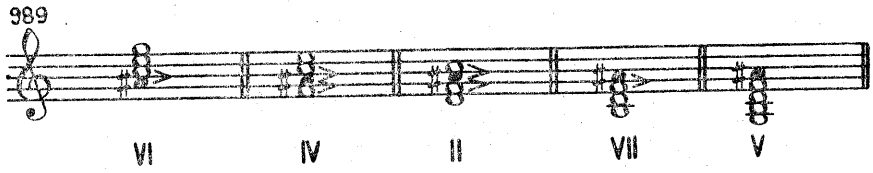


Treapta a VI-a

În major. După cum am mai semnalat, ortografia clasică a cromatizării înlocuiește alterarea suitoare a treptei a VI-a, cu enarmonicul ei : *treapta a VII-a alterată coborîtor, cu tendință și rezolvare ascendentă.* Totuși, în cazul unor mersuri paralele, vom întîlni cromatizarea ascendentă a treptei a VI-a, care va crea, în toate acordurile, alterații absolute. Majoritatea lor, deosebite ca sonoritate, vor conține, în afară

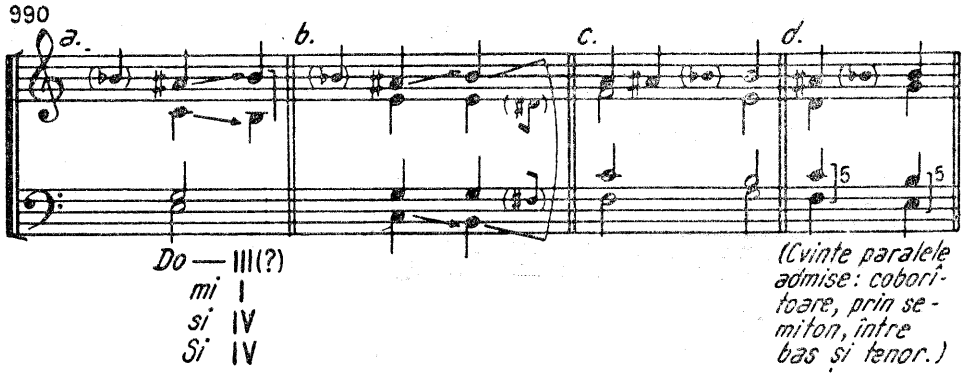
de *terțe micșorate*, mai des întîlnite, și intervale de *terțe mărite* (sexte micșorate și mărite) :

989



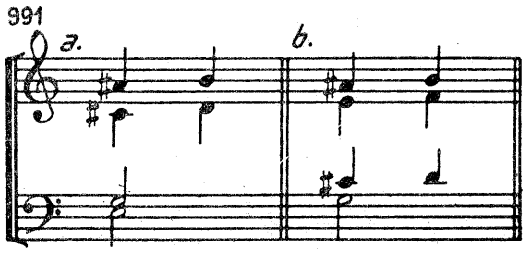
Această „sensibilă a sensibilei", reunită cu terța sa micșorată (treapta I), ca în primele 3 acorduri din ex. 989 — impune, într-o rezolvare strictă, dublarea treptei a VII-a, întărire incompatibilă, de obicei, pentru un sunet cu funcție de sensibilă. În consecință, prin dublare, sensibila tinde să se desprindă din vechea atracție tonală, sugerînd mai degrabă inflexiuni modulatorii, emancipîndu-se în treaptă principală :

990



Însoțită și de alterarea treptei întîi, dublarea sensibilei nu se mai impune :

991



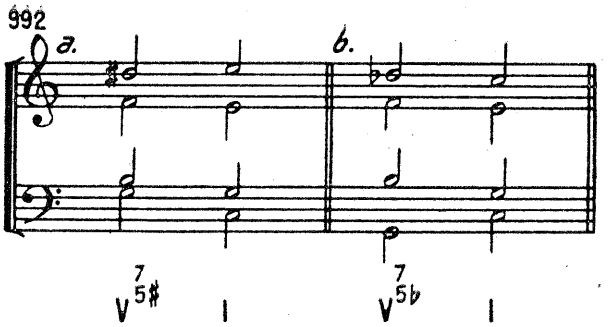
În modul minor. Această treaptă, alterată suitor, figurînd totodată și diatonic (în minorul natural), nu va face obiectul unei expuneri deosebite.

B. Cromatizările descendente

Dacă alterațiile ascendente creează o impresie de *expansivitate*, cele descendente aduc o notă *depresivă* în ambianța respectivă. Pentru ilustrare, să se compare sonoritatea și efectul produs de cele două acorduri

de dominantă din exemplul ce urmează, în care s-a alterat *ascendent* treapta a II-a în cazul *a* și, *descendent*, același element, în cazul *b* :

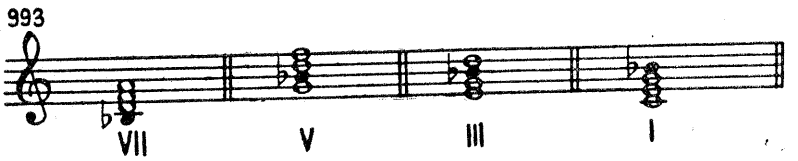
992



Treapta a VII-a

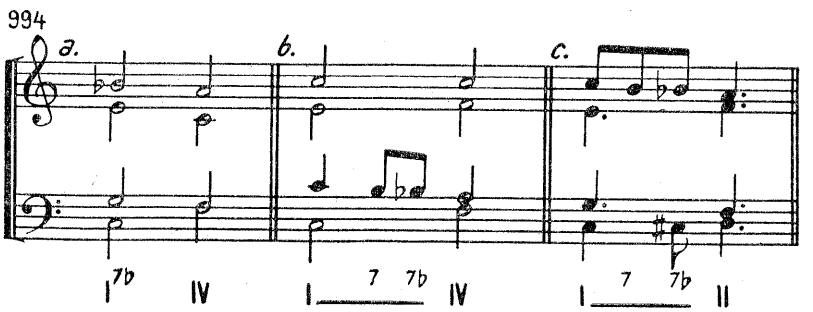
În major. Reamintim că treapta a VII-a alterată coborîtor poate înlocui ortografic treapta a VI-a alterată suitor (conform regulei privind cromatizarea gamelor) și, în acest caz, în ciuda alterației coborîtoare, ea se va rezolva suitor, potrivit sensului intenționat. Aici însă, ne vom ocupa de alterarea coborîtoare *efectivă, reală,* a treptei a VII-a, cu sens coborîtor către treapta a VI-a :

993



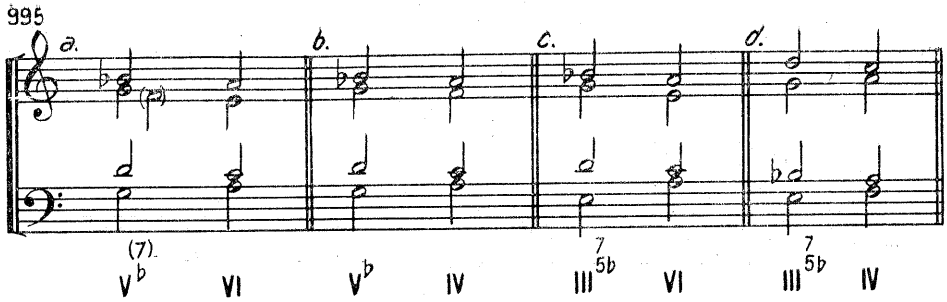
Fără să genereze alterații absolute, prezența acestei trepte creează pe treapta I un acord de *septimă de dominantă,* foarte des utilizat pentru înlănțuirea cu acordul subdominantei sau pentru modulația la subdominantă sau către acordul treptei a doua :

994



În acordurile de pe treptele V și III, prezența alterației coborîtoare a treptei a VII-a, prin înlocuirea sensibilei, creează o atmosferă modală :

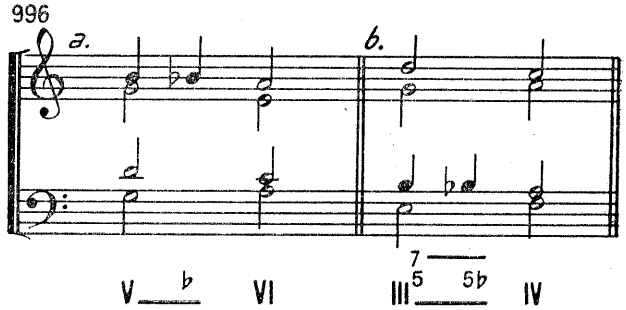
995



Cazul *b* din ex. 995 reeditează o înlănțuire interzisă în general (V—IV), permisă însă atunci cînd *sensibila este înlocuită,* ca și în minorul-natural.

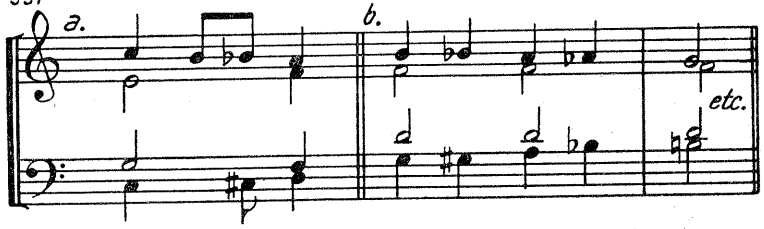
Atmosfera modală, sugerată de acordurile de mai sus, conținînd alterarea coborîtoare a treptei a VII-a, se risipește atunci cînd această alterație este deschisă :

996



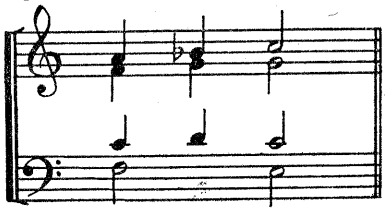
Dealtfel, cromatismele deschise *coborîtoare, la o singură voce,* e bine să fie evitate sau practicate cu precauții. Efectul dezagreabil poate fi remediat, dacă cromatismului coborîtor i se asociază și altele, mai cu seamă prin mișcări contrare (deci urcătoare) :

997



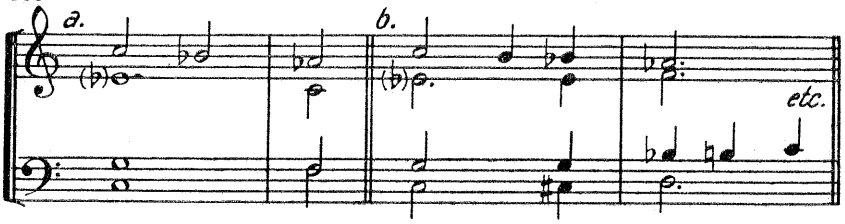
Uneori, folosită sub formă de alterație latentă, această treaptă a VII-a alterată coborîtor nu se mai comportă ca o sensibilă depresivă pentru treapta a VI-a, ci urcă la tonică sau chiar sare la alte trepte. În aceste cazuri, nu ne mai găsim în ambianța cromatică, ci într-una modală :

998



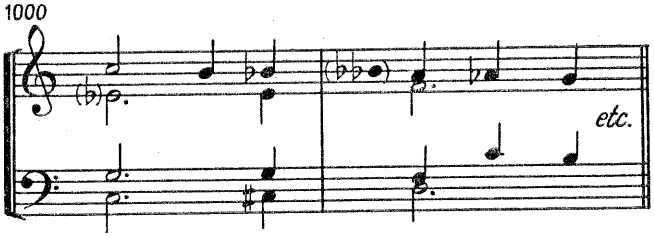
În majorul-armonic și în **minorul-armonic.** Între treptele VII și VI există o *secundă mărită.* Treapta a VII-a alterată coborîtor nu se poate comporta ca o sensibilă, pentru că, pînă la treapta a VI-a, rămîne un interval de *secundă mare.* Totuși, mergînd la treapta a VI-a, alterația treptei a VII-a se consideră rezolvată :

999



În cazurile în care se urmărește un mers strict *semitonal,* treapta a VII-a poate fi urmată fie de dubla sa alterație coborîtoare, fie de treapta a VI-a alterată suitor, sunetele fiind enarmonice :

1000



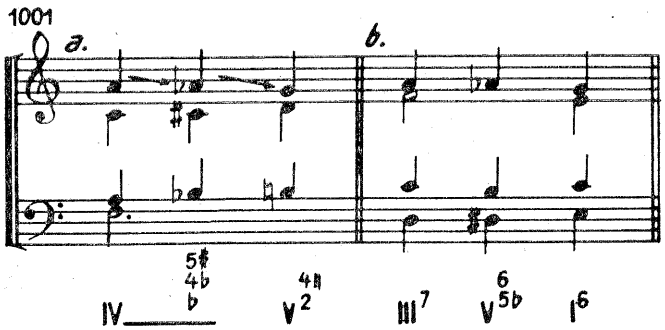
Acest joc al treptelor VII și VI este rezultatul unor frecvente oscilații modale, ale aceleiași tonalități.

Treapta a VI-a

În major. Apărută brusc (cromatism latent), treapta a VI-a alterată descendent creează aspectul unui major-armonic și, în acest caz, prin analogie, se poate compara mai degajat.

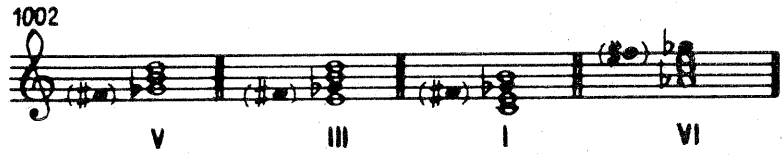
În cazul cromatismelor deschise, mersul prin sensibile artificiale obligă la rezolvări semitonale :

1001

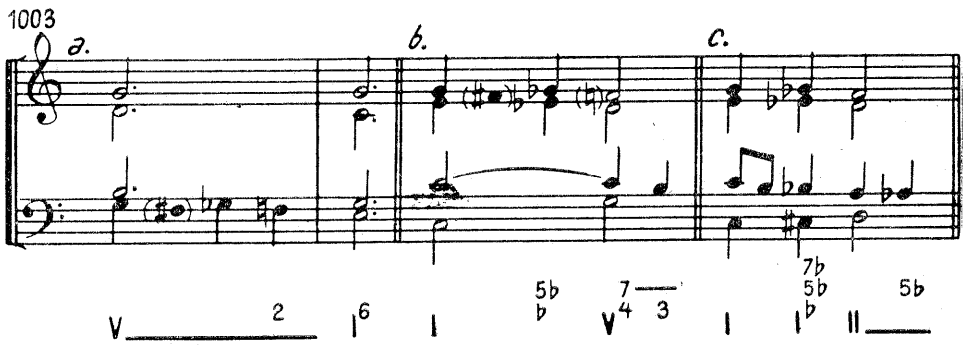


Treapta a V-a

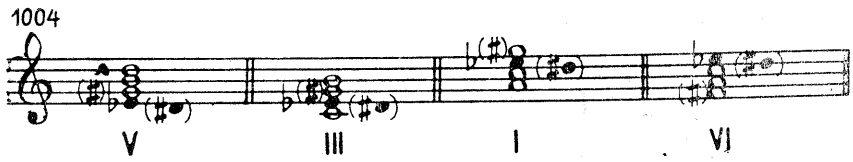
În major și în majorul-armonic. În procedeul clasic de cromatizare, treapta a V-a nu apare grafic alterată coborîtor, fiind înlocuită, în acest caz, cu enarmonicul ei (treapta a IV-a alterată suitor) :



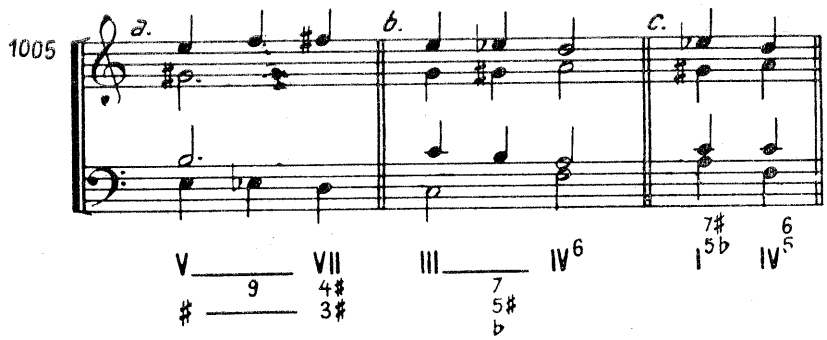
Respectînd tendința sa depresivă, ea se va rezolva, prin mers semitonal coborîtor, la treapta a IV-a :



În minor. Alterarea coborîtoare a treptei a V-a modifică acordurile care o conțin, după cum urmează :

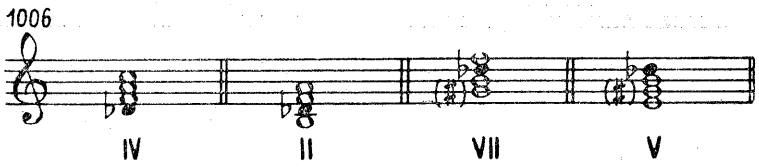


Uneori, se creează alterații absolute (terțe mărite în acordurile de pe treptele V, III și I), cu sonorități mai deosebite :

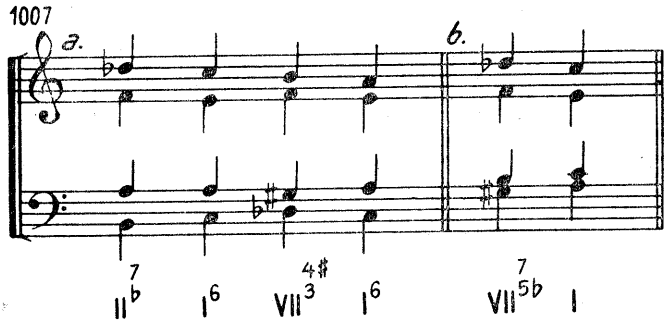


Treapta a IV-a

În minor. Rar utilizată[1] (tratatele clasice afirmă că prezența ei semnalează o modulație), alterarea descendentă a treptei a IV-a modifică acordurile care o conțin, astfel :



Analizînd noile acorduri, constatăm, la fiecare, existența unor alterații absolute :

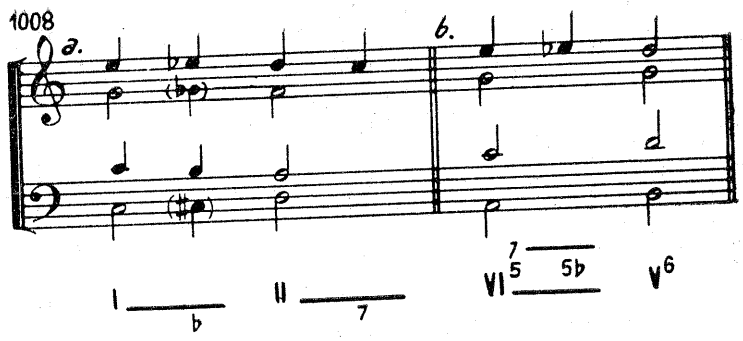


Treapta a III-a

În major și major-armonic. Mai rar folosită singură, alterația coborîtoare latentă a treptei a III-a instalează atmosfera omonimei minore. Efectul ei se ameliorează dacă este asociată cu alte alterații, mai ales de sens contrar (ascendente). Materialul acordic, în alcătuirea căruia intră, este identic cu cel al omonimei :

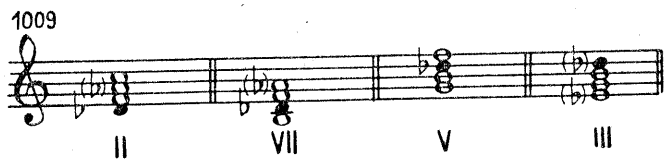
---

[1] După cum știm, ortografia cromatizării minorului se practică în două variante : una, după omonimă, alta după relativă. În prima, la coborîre, treapta a V-a este înlocuită cu a IV-a ridicată, în a doua, treapta a V-a este alterată coborîtor. Între altele, ceea ce mai explică raritatea utilizării acestui cromatism este *enarmonia* sa cu *terța majoră* a tonalității. Urechea, predispusă prin rutină și firesc, îl va sesiza mai degrabă ca *terță mare* decît ca treapta a patra coborîtă, dînd senzația unei oscilații major-minor.



Treapta a II-a

Alterarea coborîtoare a treptei a II-a este una din cele mai importante, iar originalitatea ei o impune în mod deosebit și pregnant. Sensibilă inversă (coborîtoare) a tonicii, ea își justifică, astfel, frecvența cu care este utilizată. Acordurile în componența cărora intră se modifică astfel :

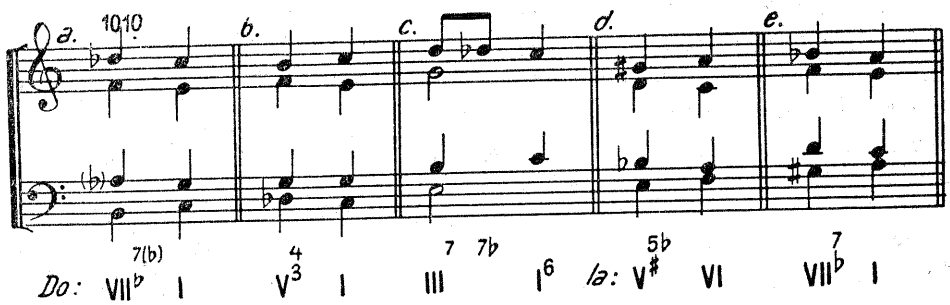


În mod normal, ea va fi urmată de nota de rezolvare spre care tinde, și anume, tonica. Dar această alterație, cunoaște, în mod excepțional (fapt pentru care am atras atenția de la început) și o rezolvare excepțională figurată, specifică, pe care o vom semnala la locul cuvenit.

În rezolvarea alterației descendente a treptei a II-a vom face două distincții, după acordul care o conține :

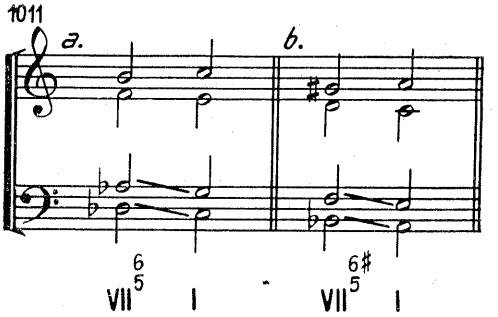
— *în acord cu funcție de dominantă ;*
— *în acord cu funcție de subdominantă.*

În primul caz, se practică rezolvarea obișnuită, adică mersul *semitonal coborîtor*, propriu alterațiilor depresive :



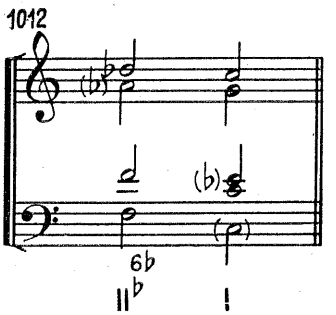
Atragem aici atenția asupra unei rezolvări excepționale și firești totodată a acordului de septimă de pe treapta a VII-a, care conține treapta a II-a coborîtă (din majorul-armonic și din minor) :

1011



Cele două cvinte paralele coborîtoare semitonal sînt admise, mai cu seamă la vocile grave, după cum am mai semnalat. Și în acordul cu funcție de subdominantă se poate realiza această dezlegare :

1012



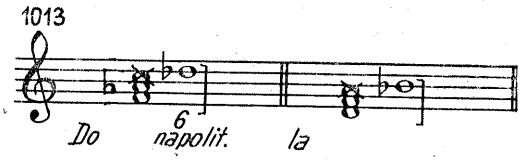
Dar cea mai deosebită și tipică utilizare a alterației descendente, în acord cu funcție de subdominantă, este aceea de *sextă napolitană*.

Sexta napolitană[1]

Dintre diferitele interpretări oferite de teoreticieni, cu privire la acest acord, vom reține două :

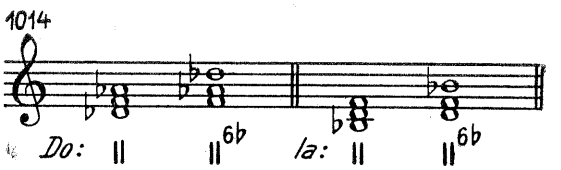
1. *Sexta napolitană* poate fi considerată drept un împrumut acordat subdominantei minore (o sextă minoră în locul cvintei).

1013



2. Acordul treptei a doua *alterată coborîtor* (în minor sau major armonic), plasat în răsturnarea întîi (acord de sextă).

1014

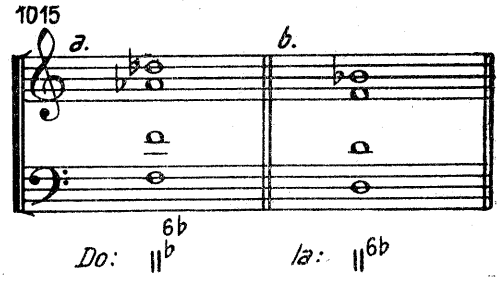


[1] Se pare că termenul a fost folosit mai întîi în Anglia, pentru a ilustra o intonație și o înlănțuire specifică muzicii napolitane, mai cu seamă în muzica de operă napolitană (Alessandro Scarlatti ș.a.), unde acordul marca situațiile tragice, de tensiune. Adoptat de muzica clasică, el avea să capete o dezvoltare deosebită.

Ceea ce merită semnalat este faptul că, în mod special, acestui acord i se atribuie funcțiuni tonale. Spre deosebire de celelalte alterații, treapta a II-a coborîtă a fost considerată un element quasi-intrinsec al tonalității și, mai puțin, un cromatism[1]. Aceasta explică înlănțuirea aparte, neobișnuită, plină de libertăți și totuși firească.

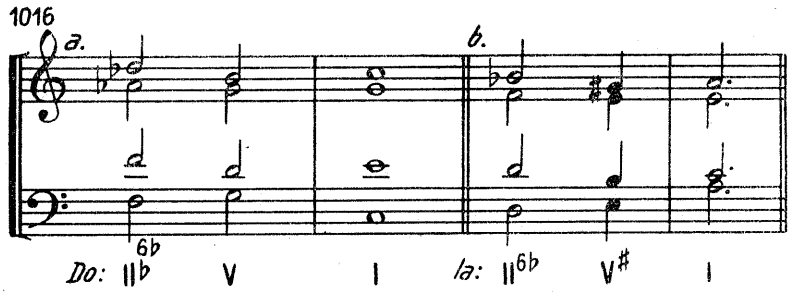
Cea mai tipică utilizare a *sextei napolitane* aduce acordul în răsturnarea întîi, cu *dublarea basului la tenor* (treapta a IV-a) și cu *sexta* (treapta a II-a coborîtă) la *sopran :*

1015



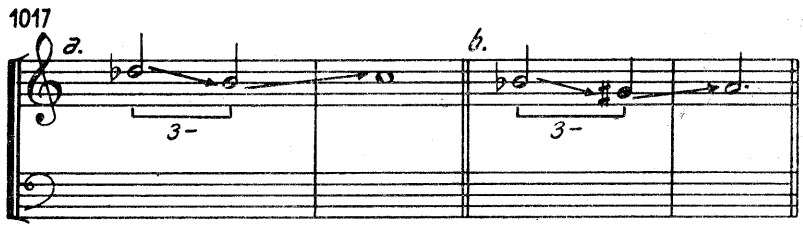
Înlănțuirea se face cu acordul dominantei[2], urmat de cel al tonicii :

1016



Analizînd înlănțuirile, remarcăm la *sopran* un salt descendent, de *terță micșorată ;* sensibila depresivă (re b) nu coboară direct semitonal (la tonică) ci aduce cealaltă sensibilă naturală (si), impunînd, cu mai mare necesitate, apariția tonicii :

1017

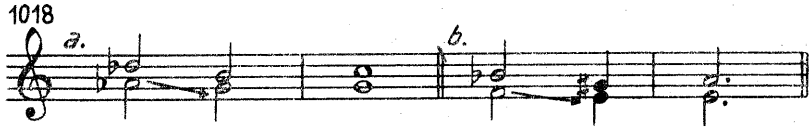


[1] Am putea considera această treaptă a II-a coborîtă ca un fel de replică simetrică, în sens contrar, a sensibilei naturale, după cum am semnalat în introducere.

[2] Sau cu un acord înrudit (tr. VII).

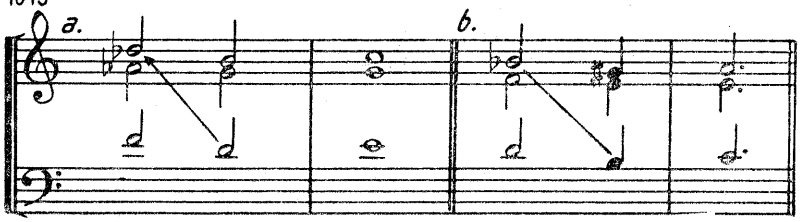
La *alto*, mers firesc *semitonal*, coborîtor :

1018



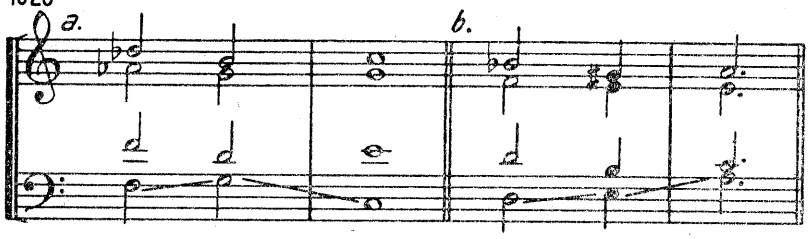
La *tenor*, un salt de *terță coborîtoare* (la treapta a II-a diatonică), obținîndu-se, astfel, un efect de *falsă relație*, ușor de intonat și admis :

1019



La *bas*, intonarea treptelor principale, ca într-o cadență autentică compusă = *subdominantă, dominantă, tonică :*

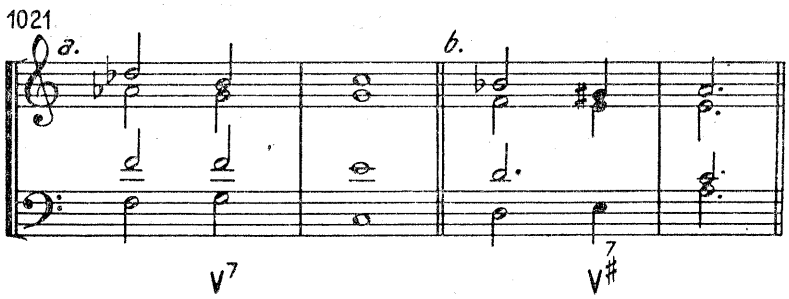
1020



Pa lîngă această înlănțuire tipică a sextei napolitane sînt posibile și alte soluții, dintre care reproducem cîteva.

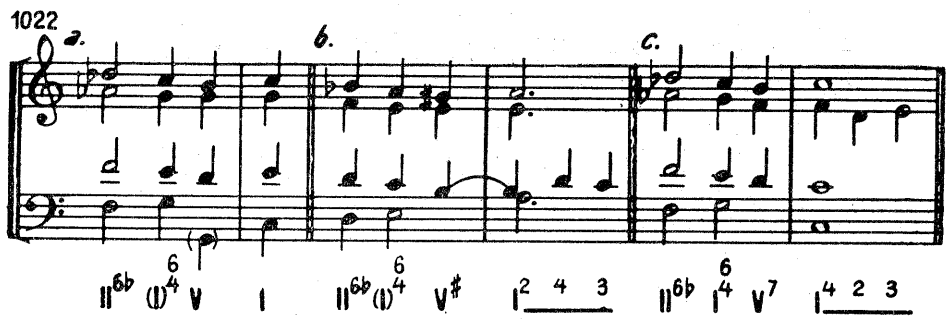
Evitarea falsei relații, prin utilizarea acordului de dominantă *cu septimă :*

1021



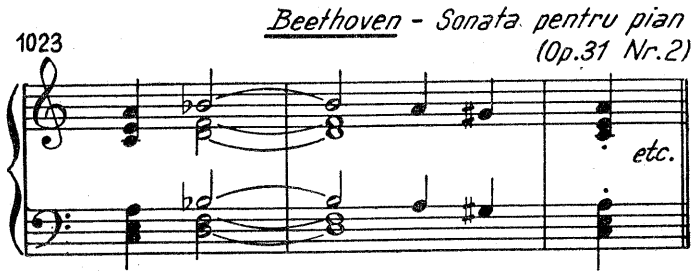
Înlănțuirea cu acordul treptei I în răsturnarea a doua ($^{6}_{4}$), care se rezolvă apoi la treapta a V-a, evitîndu-se astfel saltul de *terță micșorată* :

1022



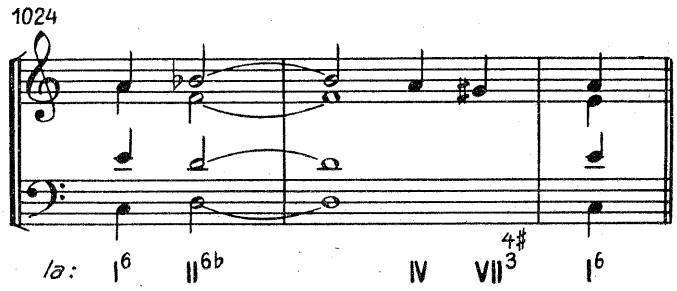
Literatura muzicală ne oferă uneori și alte *rezolvări* ale sextei napolitane. Iată, de pildă, o rezolvare pe bas ținut :

1023



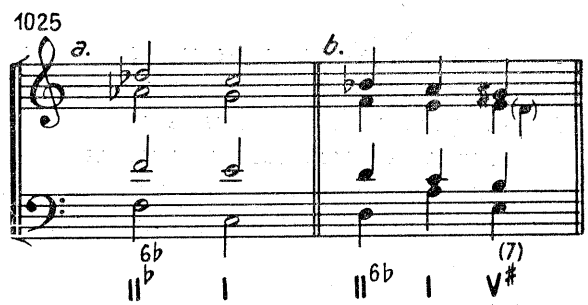
Schema armonică ar putea fi realizată la patru voci, astfel :

1024



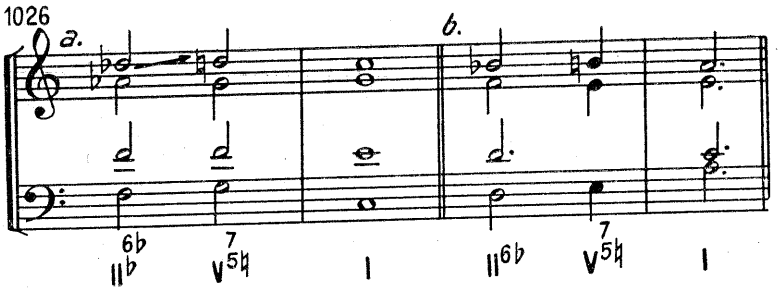
Se poate înlănțui cu acordul treptei I, chiar și în stare directă :

1025

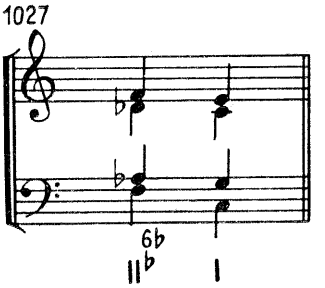


Este permisă și o rezolvare semitonală ascendentă a treptei a II-a ca și cînd ar fi vorba de enarmonicul ei (treapta I alterată suitor) :

1026



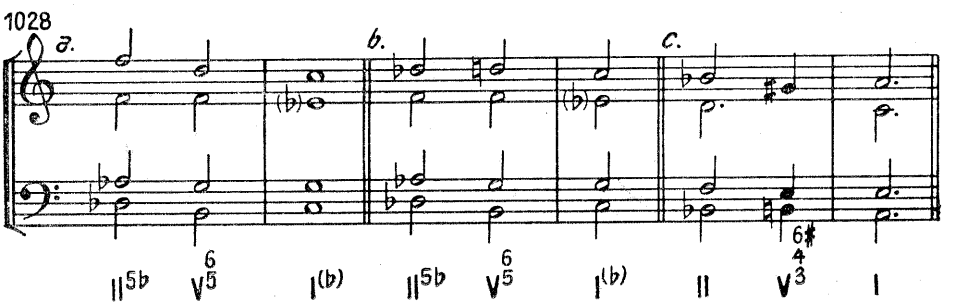
1027



În afară de etajarea caracteristică a acordului de sextă napolitană, vom întîlni situații în care dispunerea elementelor diferă. De exemplu, sexta distribuită la alto și dublarea basului la sopran[1] :

Uneori, se vor întîlni cazuri în care acordul de sextă napolitană nu va fi de sextă, adică nu se va prezenta în răsturnarea I, ci în stare directă, uneori dublîndu-se fundamentala, adică treapta a II-a alterată coborîtor (o abatere de la regimul impus alterațiilor) :

1028

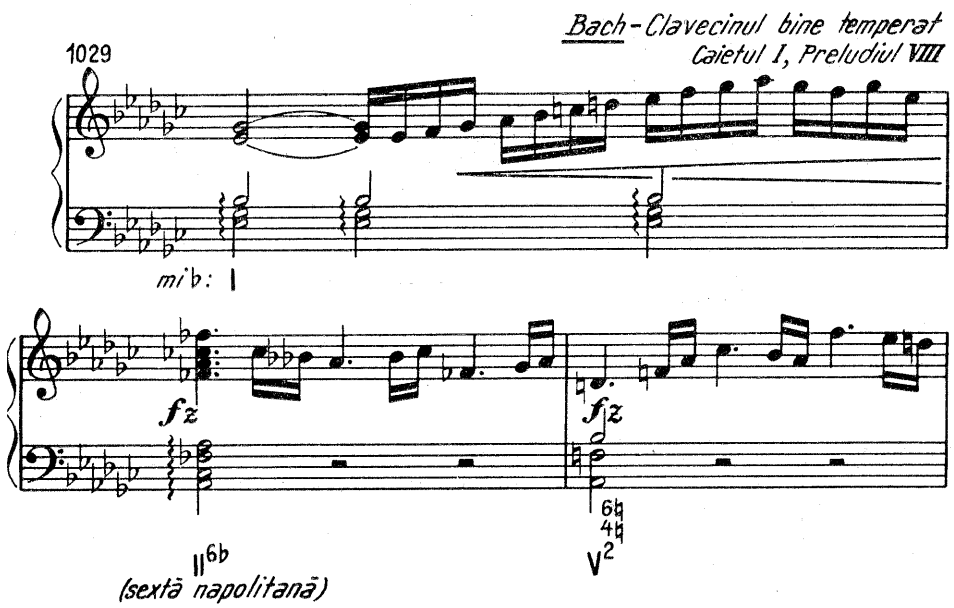


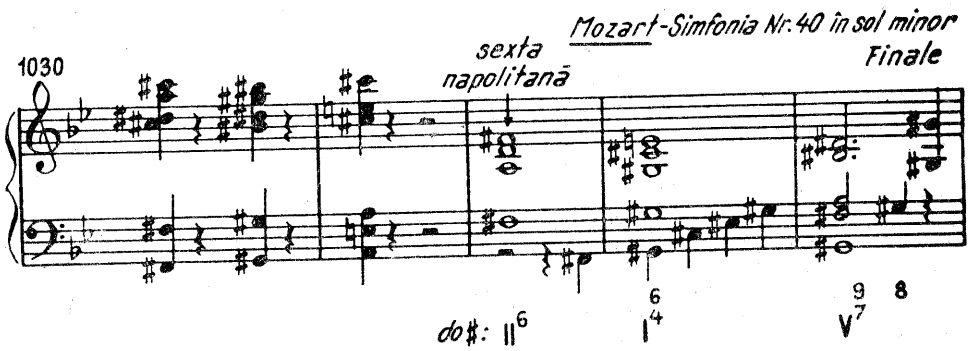
Extrem de rar, se folosește răsturnarea a doua ($^{6}_{4}$) a acestui acord, în scop coloristic, dar, în acest caz, efectul tipic al sextei napolitane se diluează aproape pînă la nesesizare.

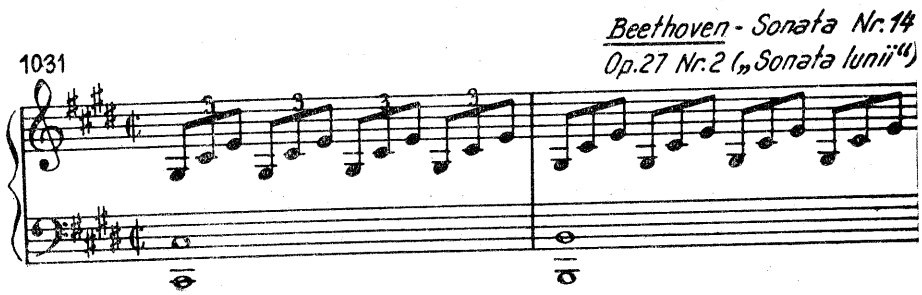
Sonoritatea acordului de sextă napolitană nu trece niciodată neobservată, ea atrăgînd atenția prin surpriza, prin tensiunea pe care o provoacă, fapt pentru care — după cum am mai spus — i s-a acordat

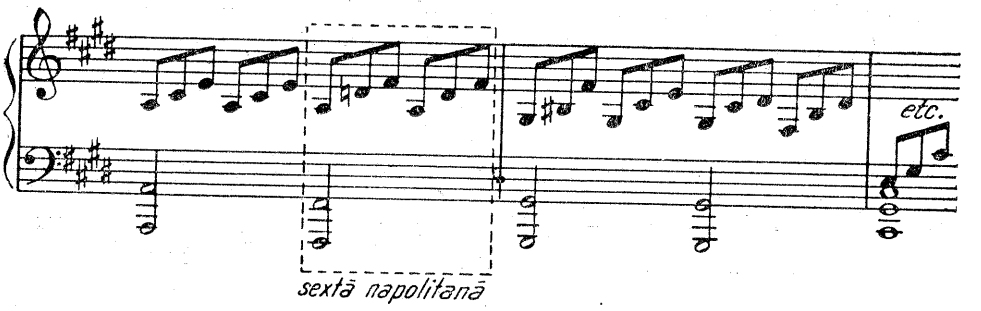
[1] Vezi acest caz ilustrat în exemplele 1 030 și 1 031.

o mare frecvență în ilustrarea unor situații adecvate în muzica napolitană, de operă, iar clasicii l-au adoptat cu excelente rezultate. Iată cîteva din cele mai ilustre cazuri :

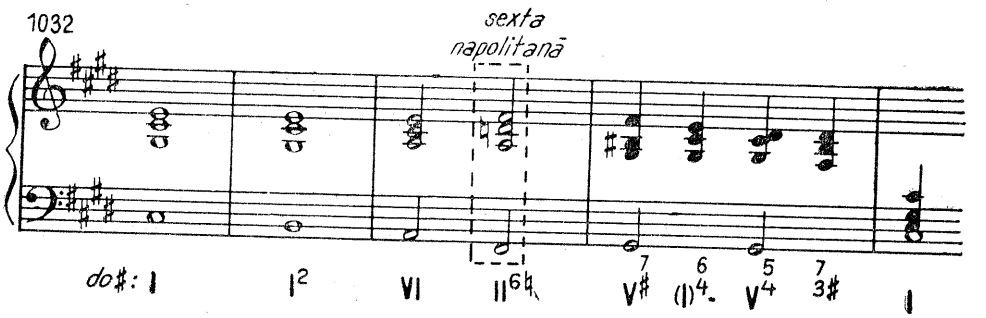








Redus la schema armonică, pasajul se prezintă astfel :



Modulația prin sextă napolitană

Modulația realizată prin sexta napolitană se situează la hotarul între *modulația diatonică* și cea *cromatică*, constituind, astfel, o trecere binevenită între cele două tehnici de modulație.

Vom distinge aici două procedee :

I — acordul de sextă napolitană devine un acord diatonic într-o nouă tonalitate și

II — un acord major, în răsturnarea I (6) (etajat și cu dublările caracteristice) devine acord de sextă napolitană într-o nouă tonalitate.

Cele două procedee operează în sensuri opuse :

primul direcționează *depresiv*, asigurînd un salt apreciabil spre tonalitățile din *cvintele coborîtoare ;*

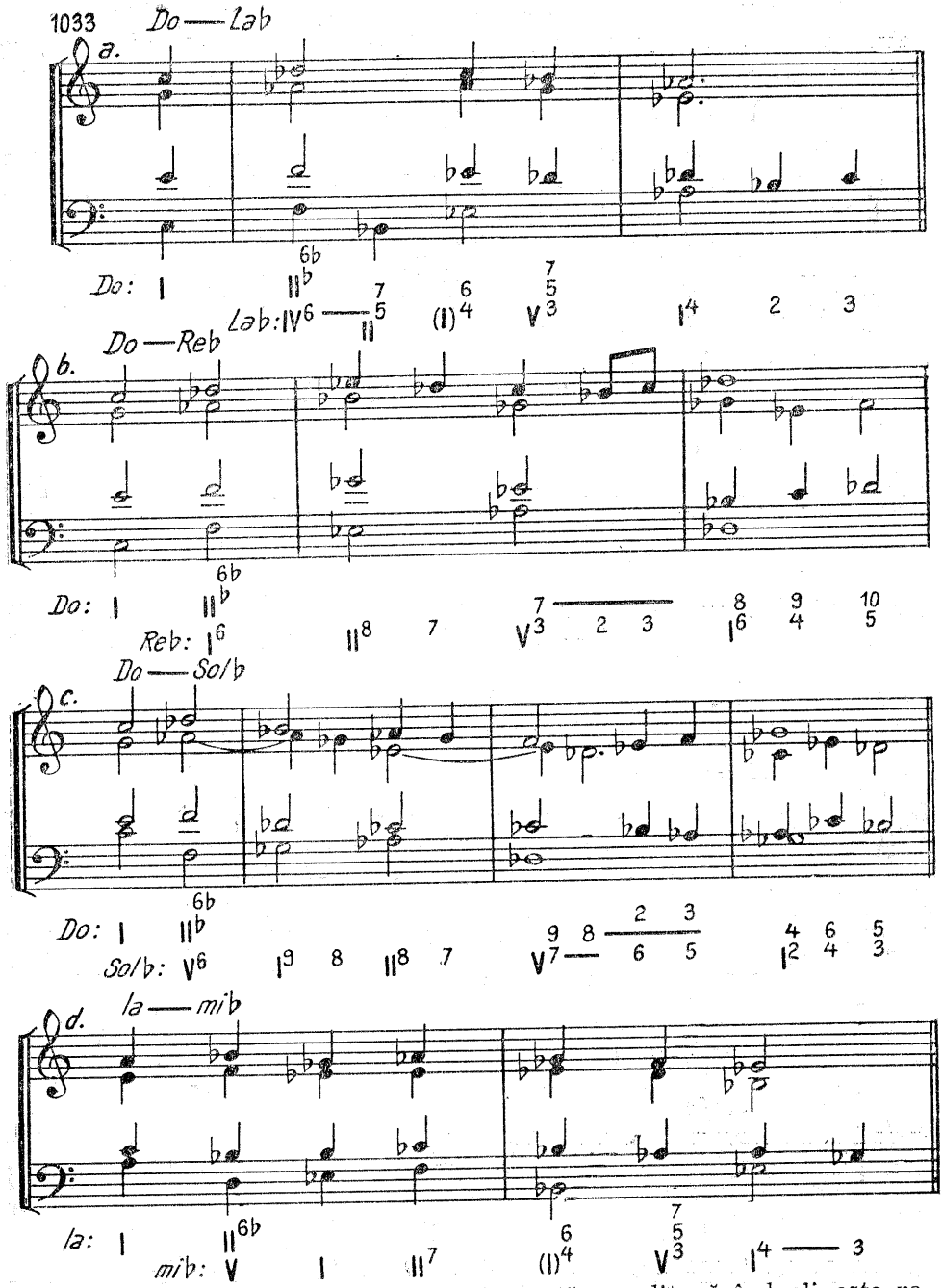
— al **doilea,** cu sens expansiv, conduce la tonalitățile din cvintele ascendente.

Ca efect și interes artistic cel de-al doilea se dovedește superior primului.

Vom demonstra, în cîteva exemple, procedeele expuse.

1. *Acordul de sextă napolitană devine acord diatonic într-o nouă tonalitate :*

1033



După cum se observă, acordul de sextă napolitană îndeplinește rolul de acord-punte, conducîndu-ne în noua tonalitate, unde va căpăta o funcție diatonică de acord major, după care urmează cadența care afirmă noul centru tonal.

2. *Un acord major, în răsturnarea I (6) — etajat și cu dublările caracteristice sextei napolitane — devine acord de sextă napolitană într-o nouă tonalitate :*

1034 Do — si(Si)

a.

Do: I II V^2 I^6

si(Si): II^6 V^3 2 3 I^4 2 3

b. Do — mi(Mi)

Do: I V^3 I 2 IV^6

mi(Mi): II^6 V^7 I^4 2 3

c. Do — fa♯(Fa♯)

Do: I II^2 V^6

fa♯(Fa♯): II^6 $(I)^4$ 6 7 5 3 I^2 4 - 5 3

d. la — re♯(Re♯)

la: I II^2 V^6

re♯(Re♯): II^6 V^7 5 7 9 4 I^4 6 5 4 5 3 2 3

e. la — do♯(Do♯)

la: I IV^6

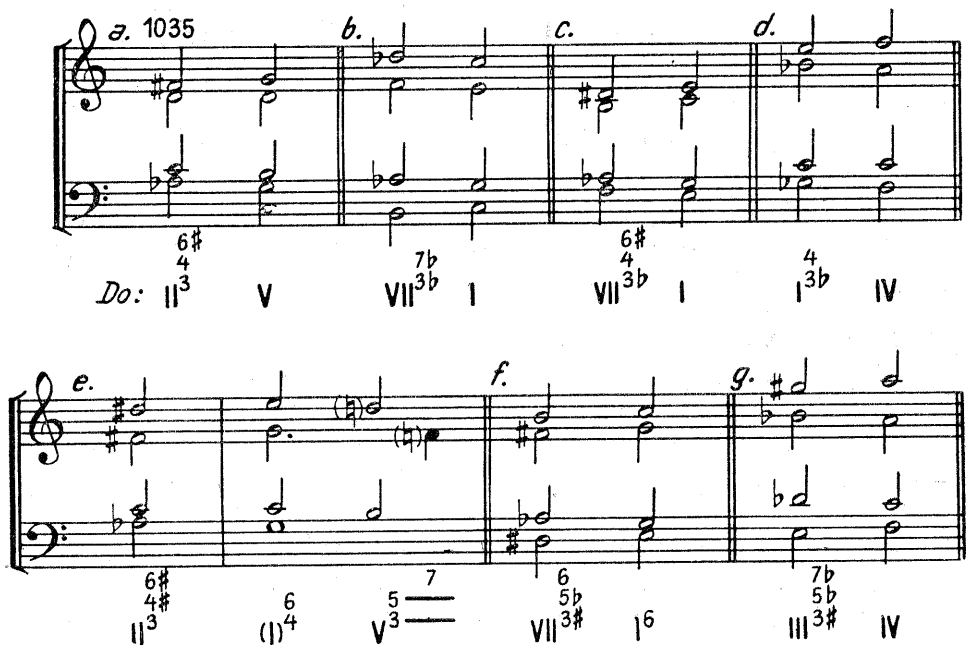
do♯(Do♯) II^6 $(I)^4$ 6 V^7 I^4 5 3

Să se remarce în sonoritățile schemelor de modulație din ex. 1 034, ale celui de-al doilea procedeu că, **acordul-punte,** datorită faptului că, în răsturnarea I, dublează nota din bas, care — în majoritatea cazurilor — nu este nici treaptă principală nici fundamentala acordului, produce deja o slăbire a relațiilor, o desprindere de tonalitate, pe care, apoi, raportul de sextă napolitană, cu specifica intonație a terței micșorate melodice și a cadenței autentice, o pun în slujba *afirmării noii tonalități.*

Totodată e de semnalat și faptul că **acordul-punte** în momentul intonării *nu se aude* ca un acord de *sextă napolitană.* Acest specific îi este acordat retroactiv, cînd acordul următor îl pune în această relație, prin raporturile specifice în care s-a angajat.

Alteraţiile multiple

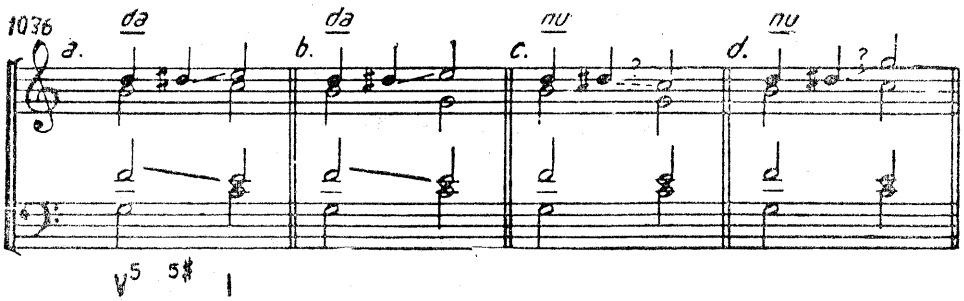
Substanța muzicală din ce în ce mai sensibilă, construcțiile acordice tot mai complexe au necesitat reuniri de 2, 3 și 4 alterații într-un singur acord, iar în muzica instrumentală și simfonică, chiar și mai multe. În felul acesta, se pot obține multiple sensibile artificiale (ascendente și descendente) pentru elementele acordului care urmează :



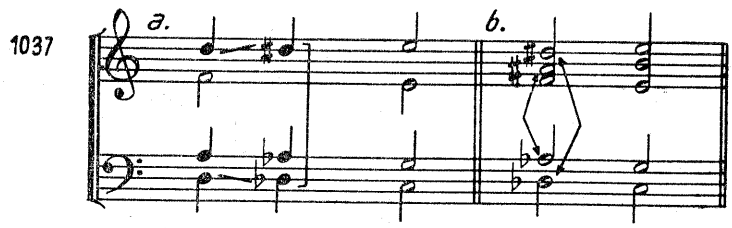
Într-o armonie mai liberă, sunetele străine, care întrerup prin surpriză desfășurarea tonală în care apar, nu îndeplinesc toate rolul de sensibile pentru sunetele care urmează.

Mersul riguros *semitonal*, conform tendinței impuse de fiecare *alterație*, poate crea, uneori, omisiuni sau dublări anormale în *acordul de rezolvare*, care, însă, vor fi — din această cauză — justificate și admise, în primul rînd, de ureche (vezi exemplul 1 035, *c* și *g*, unde s-a dublat terța în acorduri principale). Dimpotrivă, în asemenea situații, o dublare severă, în acordul de rezolvare, care ar infirma și contrazice mersul orizontal al alterațiilor, ar constitui o dovadă de stîngăcie.

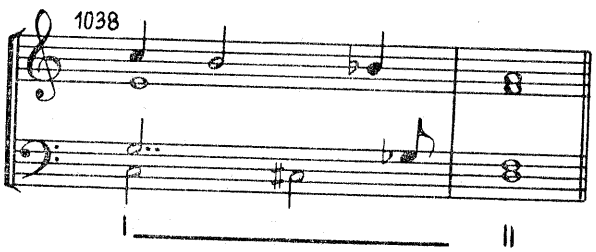
Cu alterațiile, pășim și mai adînc într-un domeniu în care „orizontalul salvează verticalul" :



Complexitatea stilului cromatic ajunge, uneori, să folosească aceeași treaptă alterată și *ascendent* și *descendent*, în același acord[1] :

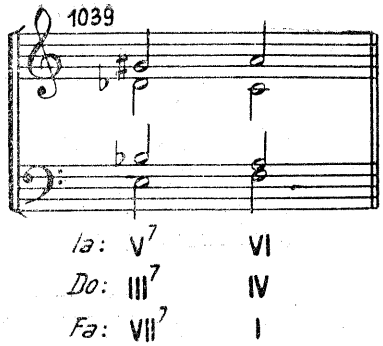


Elementele cromatizate pot apare și dispare succesiv, acumulînd sau eliberînd acordul de tensiunea sensibilizantă a alterațiilor, încețoșînd mai mult sau mai puțin *caracterul diatonic* :



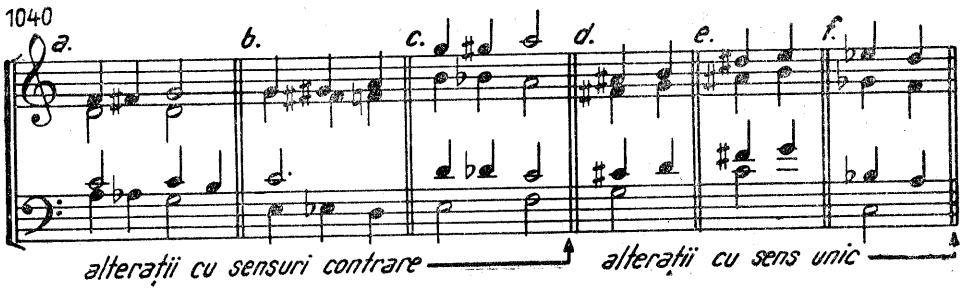
[1] În muzica simfonică, unde amploarea acordică se desfășoară pe toate ambitusurile, se pot folosi simultan toate cele trei aspecte ale aceleiași trepte : *diatonică, alterată superior* și *alterată inferior*.

Cu cît un acord se încarcă de mai multe alterații, cu atît el se desprinde de atracția unei singure tonalități, sensul său devine mai puțin categoric și se accentuează *apartenența sa la mai multe tonalități* :



Precizăm, că nu orice reunire de două sau mai multe alterații va suna satisfăcător, chiar dacă ele au fost rezolvate corect, conform tendințelor respective. Atacînd acest capitol, unde regulile și recomandările se împuținează și, în schimb, măiestria și talentul sînt tot mai solicitate, se cuvine să se sublinieze că urechea și simțul proporției trebuie să selecteze atît *cantitatea* de *alterații* dintr-un acord cît și *distribuirea* lor.

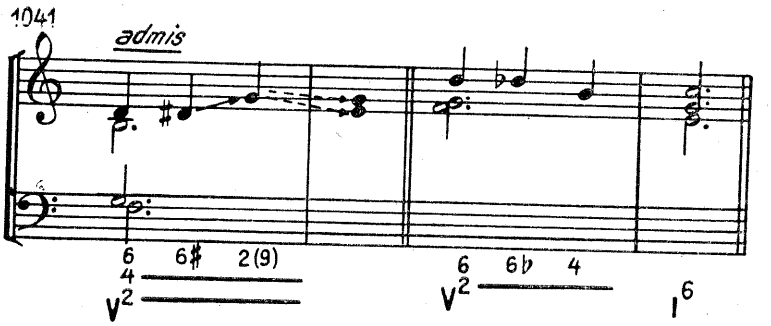
În general, reunirea alterațiilor de sens *contrar* (ascendent+descendent) produce un efect *superior* celor numai de același sens (care vor fi, totuși, folosite, ele avîndu-și rațiunea lor) :



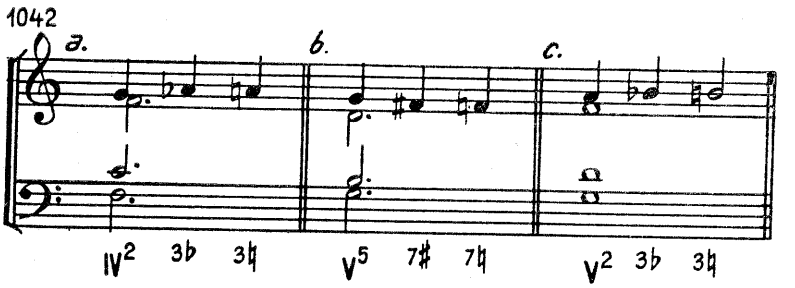
În concluzie, privind în ansamblu capitolul alterațiilor, reamintim recomandările principale :

— dată fiind funcția lor sensibilă, alterațiile *nu vor fi dublate*, cu excepția acordului de *sextă napolitană*, unde, uneori, se poate utiliza dublarea treptei a II-a, alterată coborîtor ;

— alterațiile vor fi conduse *semitonal*, conform tendinței lor, iar saltul nu va fi admis decît dacă restul acordului rămîne pe loc (în acest caz, ele se vor comporta ca *échappée-uri cromatice*) :



— Se poate utiliza uneori și conducerea contrară sensului alterației, în situația unui mers semitonal, al unei note de pasaj. Nu mai e vorba de nici o rezervă, atunci cînd acest mers vizează treapta a IV-a alterată suitor sau a VII-a alterată coborîtor :



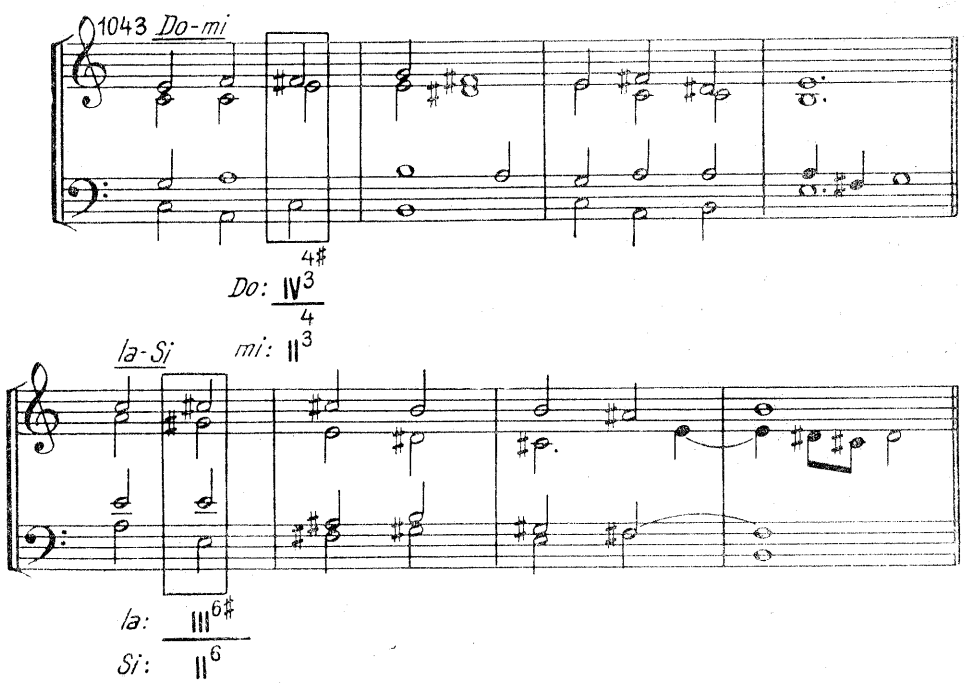
XVIII. Modulaţia cromatică

Capitolele anterioare au demonstrat că notele cromatice se pot integra în cadrul tonalităţii pe care o servesc, amplificînd-o cu sensibilele artificiale, care se rezolvă la elementele diatonice respective sau chiar le înlocuiesc. Totodată, prin această amplificare a suprafeţei tonale, se neutralizează, se diluează concentraţia diatonică, se atenuează sobrietatea, severitatea şi o anumită rigoare diatonică.

Cînd acordurile cromatizate rup relaţiile cu vechea tonalitate, începînd să se coordoneze în alte raporturi, impunînd o nouă tonalitate, vom obţine o *modulaţie cromatică*. Cu alte cuvinte, în cadrul vechii tonalităţi, acordurile alterate vor îndeplini rolul de *acorduri-punte,* după care va urma afirmarea noii tonalităţi.

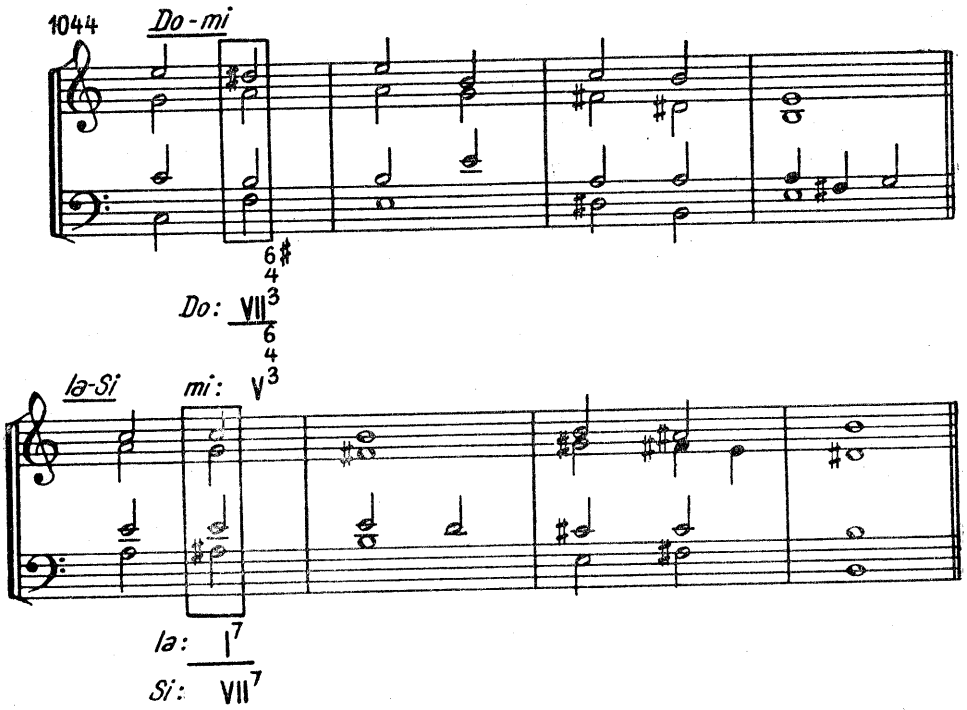
Referitor la *acordurile-punte,* vom deosebi mai multe posibilităţi.

1. **Acordul-punte** *alterat* în vechea tonalitate este *diatonic* în noua tonalitate :



În exemplul 1 043 — *a*, acordul treptei a IV-a cu septimă din *Do major* este alterat (treapta a IV-a alterată ascendent) dar, pentru *mi minor* el este un *acord diatonic*. În cazul *b*, acordul treptei a III-a, alterat pentru *la minor*, este *diatonic* în *Si major*.

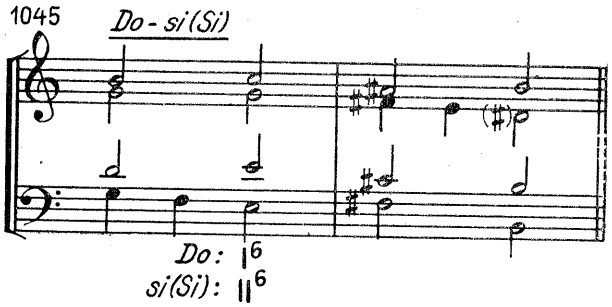
2. **Acordul-punte** este *alterat* atît în vechea cît și în noua tonalitate :



În cazul *a*, *acordul-punte* este *alterat* și în *Do major* (treapta a II-a *re* — alterată suitor) și în *mi minor* (treapta a II-a — *fa*, alterată coborîtor).

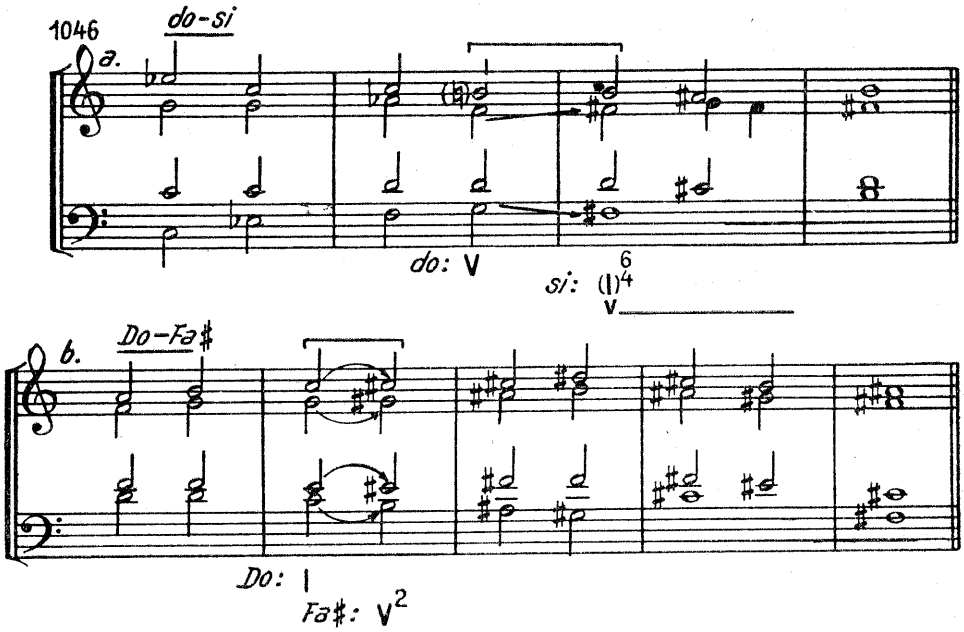
În cazul *b*, în *acordul-punte*, *la* este alterat suitor în *la minor* și *do* este coborîtor în *Si major*.

3. **Acordul-punte** *diatonic* în vechea tonalitate devine un *acord alterat*, tipic, în noua tonalitate :



Este o eventualitate care vizează modulația prin sexta napolitană[1], procedeu expus anterior.

4. **Două acorduri diatonice**[2] din două tonalități sînt sudate prin semitonuri cu unele sau cu toate elementele :



Alterarea acordurilor de trei sunete

Prin cromatizare, acordurile capătă anumite tendințe de mișcare și rezolvare, care determină relații mai strînse sau relații mai noi spre alte centre sonore. Pentru realizarea modulațiilor cromatice, acordurile se vor concepe, prin alterarea lor, în sensul tonalității spre care tindem[3]. Vom viza în acest scop, în primul rînd, acordurile tipice (dominante, acorduri micșorate, mărite etc.) al căror specific și încărcare de acțiune tind, sugerează și fixează tonalitatea dorită.

Pentru a ilustra procesul „motric", pe care un cromatism îl creează în sînul acordului, vom cerceta alterațiile posibile ale fiecărui element din acordul de trei sunete.

---

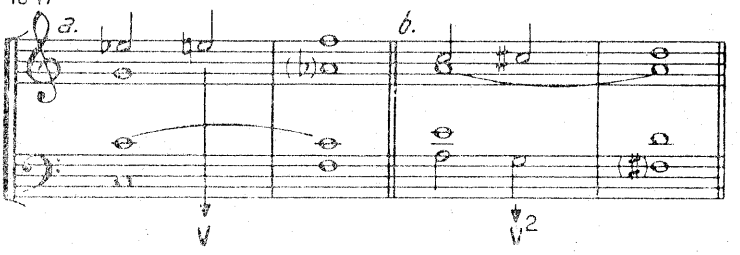
[1] Ea este considerată ca un tip special de modulație, plasat la granița dintre modulația diatonică și cea cromatică.

[2] Sub înveșmîntarea lor diatonică cele două acorduri de sudură pot fi interpretate și ca enarmonice sau cromatizate (primul, pentru tonalitatea nouă sau al doilea, pentru tonalitatea veche).

[3] Încă din faza primară a deprinderii meșteșugului se va urmări aducerea cursivă și convingătoare a cromatismelor. Mai tîrziu, în compoziție, utilizarea artistică a acestor procedee va fi justificată de cerințele conținutului respectiv.

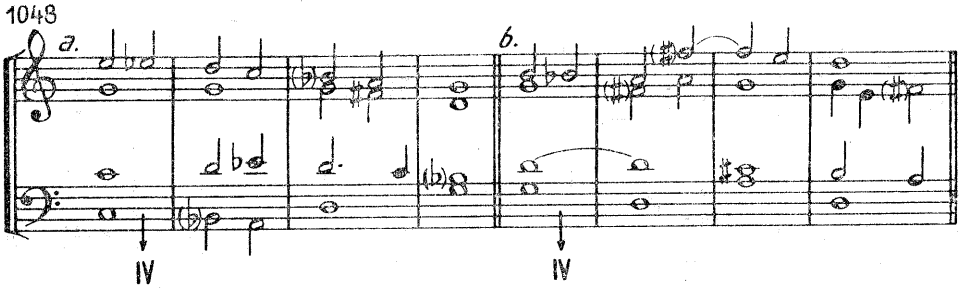
Prin *alterarea suitoare a terței* dintr-un acord minor, acordul capătă o evidentă funcție de *dominantă*[1] :

1047



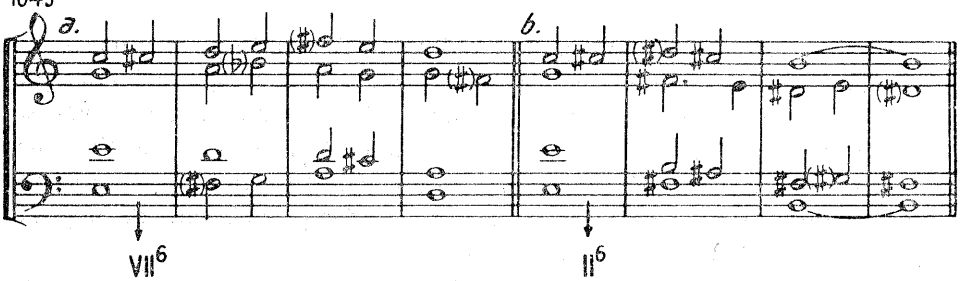
Invers, prin *minorizarea unui acord major*, simțul armonic tinde să-i acorde o funcție de *subdominantă* :

1048



Alterarea ascendentă a fundamentalei într-un acord major creează un *acord micșorat*, acord tipic pentru treapta a VII-a într-o *tonalitate majoră* sau *minoră*, și, în al doilea rînd, pentru treapta a II-a dintr-o tonalitate *minoră* sau *majoră-armonică* :

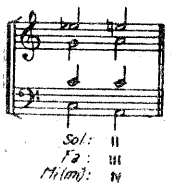
1049



(După cum se observă, în ambele cazuri, acordul a fost realizat în răsturnarea întîi, respectîndu-se, astfel, regimul acordurilor micșorate).

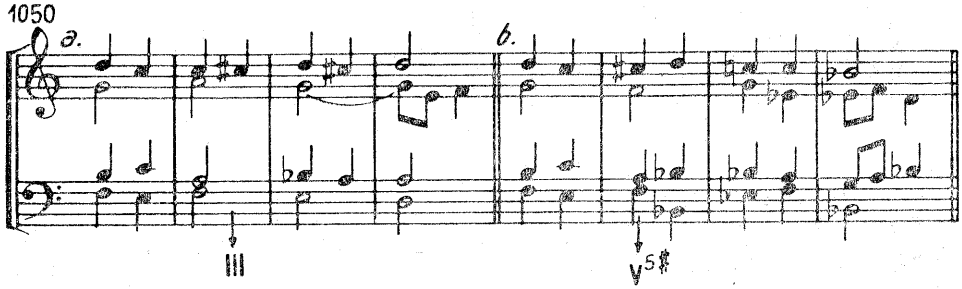
---

[1] Această tendință rămîne valabilă atîta vreme cît restul acordului rămîne același. În cazul în care se schimbă iar nota cromatizată capătă alt rol în acord, se schimbă și tendința noului acord :



Cromatizarea ascendentă a cvintei într-un trison major creează un *acord mărit*, care poate îndeplini funcțiunea treptei a III-a în minor sau a dominantei, alterată expansiv, în major :

1050



În exemplul 1 050 — *a*, *acordul-punte* de *cvintă mărită*, alterat în tonalitatea inițială (Do major), este diatonic în noua tonalitate (re minor).

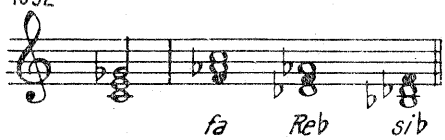
În exemplul 1 050 — *b*, *acordul-punte* de *cvintă mărită* este alterat în ambele tonalități (Do major și Si bemol major).

Coborîrea cvintei într-un acord major creează o alterație absolută — un *acord micșorat* cu *terță mare* căruia urechea îi acordă cu ușurință funcția de dominantă :

1051

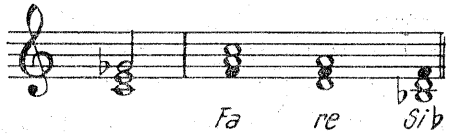
Aceasta ne va conduce, în cazul de față, spre tonalitățile în care nota de rezolvare *(fa)* deține una din funcțiunile din acord (fundamentală, terță, cvintă), în primul rînd[1]

1052



sau spre :

1053



Vom acționa cu acest acord, astfel alterat, în cîte o variantă modulatorie :

---

[1] *În primul rînd*, fiindcă *si bemol* este mai aproape de sunetele constitutive ale acestor tonalități și face astfel trecerea mai puțin șocantă, mai firească. La aceasta se mai adaugă rolul sunetului *do* din acordul alterat, care acționează ca o sensibilă pentru *re bemol* din noile tonalități. La fel, *sol*, pentru *la bemol*.

1054 Do-fa(Fa)

a. Do | fa(Fa): V

b. Do-Reb Do: | Reb: VII VII

c. Do-si♭(Si♭) Do: | si♭(Si♭)II

În cele trei realizări de mai sus, acordul de rezolvare (care conține nota *fa*) a fost considerat acordul tonicii, dar el ar putea îndeplini și o altă funcțiune, ca în cazul următor :

1055 Do-Lab

Do: | Lab: III

În toate cele patru schițe modulatorii prezentate, *acordul-punte*, cu care am acționat (acordul major cu cvintă micșorată) a fost alterat, atît în tonalitatea inițială cît și în cea de sosire.

Prin *coborîrea cvintei* într-un acord minor, se obține un *acord micșorat*. Același rezultat poate fi realizat și prin *dubla alterare coborîtoare* (a cvintei și a terței) într-un *acord major* :

1056

a. devine: VII II

b. devine: VII II

Ca și în alte cazuri similare, noile acorduri vor îndruma mai firesc desfășurarea armonică, dacă vor îndeplini funcțiile tipice acordurilor micșorate : treapta a VII-a în major și minor[1] sau a II-a în minor și major-armonic :

1057

a. la - Si♭ (si♭)

b. la - sol (Sol)

c. Do - Re♭

Do: I

Re♭: VII

d. Do - Si♭ (si♭)

Do: I

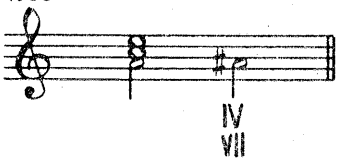
Si♭: II

si♭: II

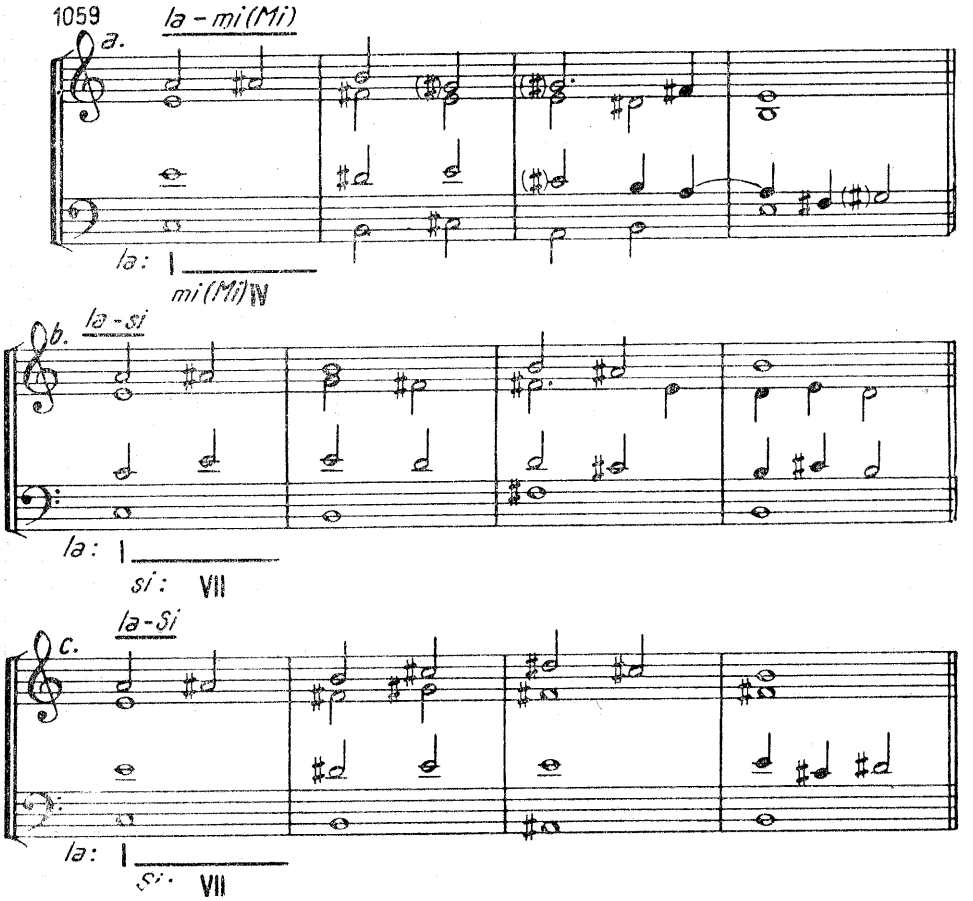
[1] Acordul micșorat figurează pe treapta a VII-a și în minor, dar cum, în acest caz, cromatismul creat s-ar rezolva prin ton, și nu prin semiton, tratatele mai vechi evită această modulație.

Într-un acord minor, prin *alterarea ascendentă a fundamentalei* se obține o alterație absolută : un acord cu *cvintă micșorată* și *terță micșorată* (acord de sextă mărită), pe care sensibilitatea noastră îl plasează cu precădere pe treapta a IV-a alterată suitor sau pe a VII-a.

1058

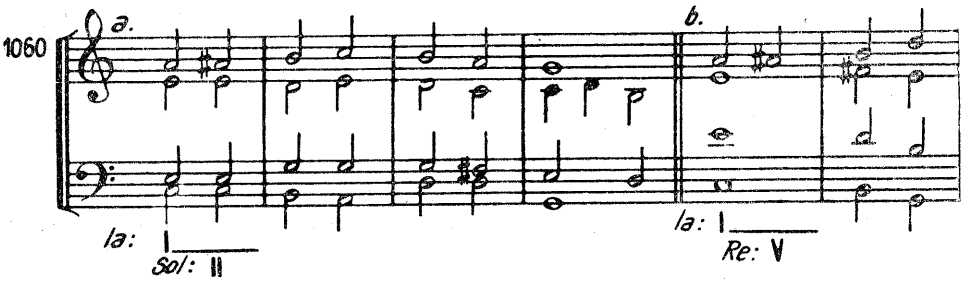


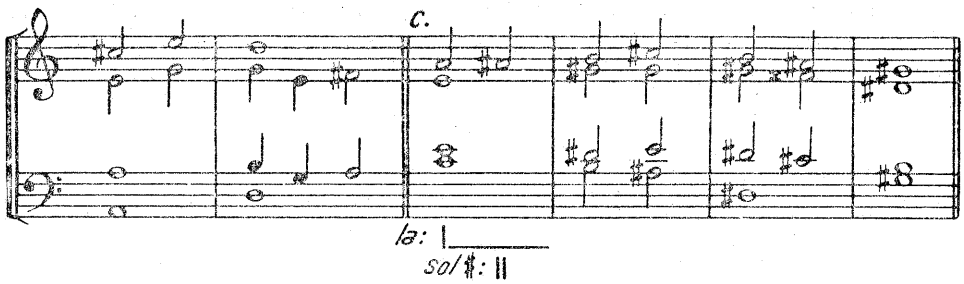
1059



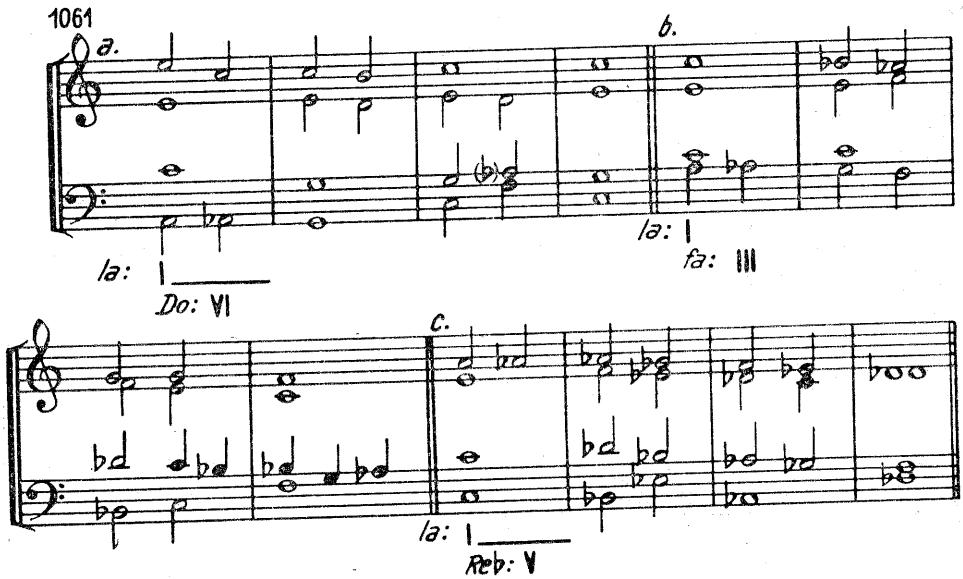
Același acord poate să ne conducă și în tonalitățile relative ale acestora :

1060

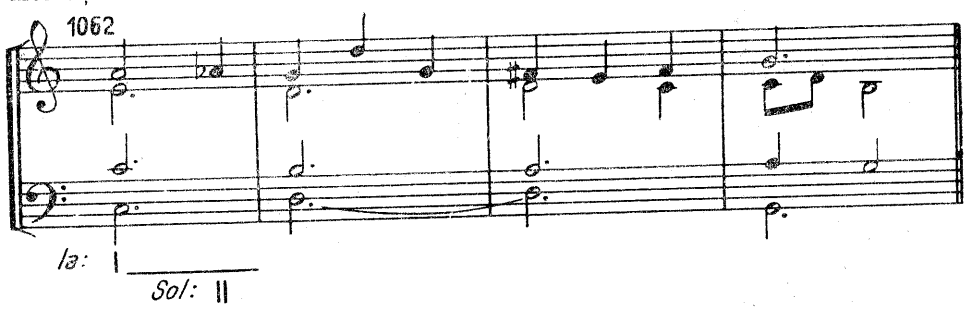




Coborînd fundamentala unui acord minor, se creează un acord mărit, pe care simțul armonic tinde să-l plaseze, în primul rînd, acolo unde figurează în mod natural, diatonic, deci, pe treapta a VI-a în majorul armonic, a III-a în minor sau ca o dominantă cu cvinta alterată expansiv :

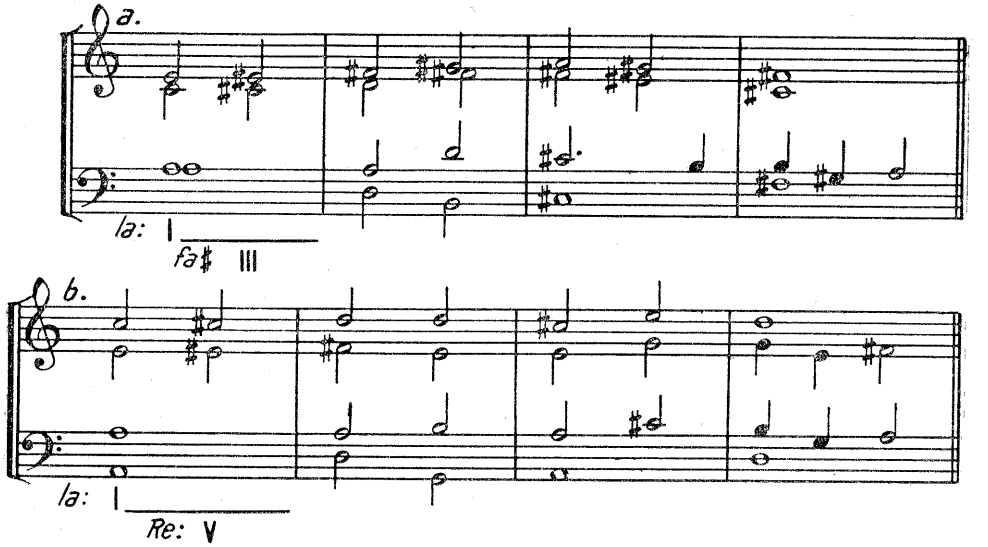


Dar tot același acord ne poate conduce și în tonalitatea în care alterația respectivă este treapta a II-a coborîtă, una din cele mai frecvente alterații :



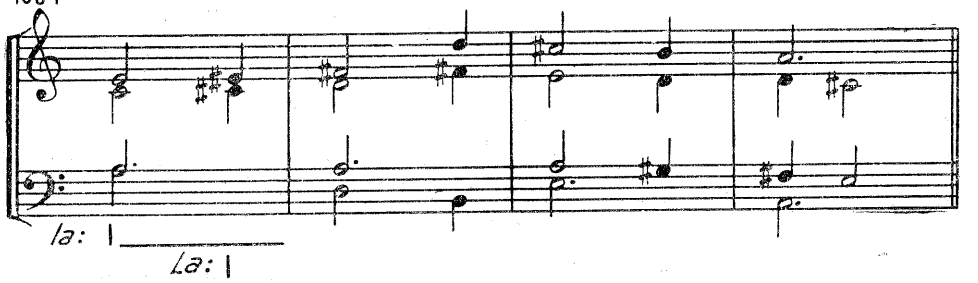
Şi în acordul minor sînt posibile duble alterații. În cazul în care se *alterează ascendent terța și cvinta,* se creează un acord mărit, căruia i se pot încredința funcții pe treptele : III în minor și V (dominantă alterată expansiv) în major :

1063



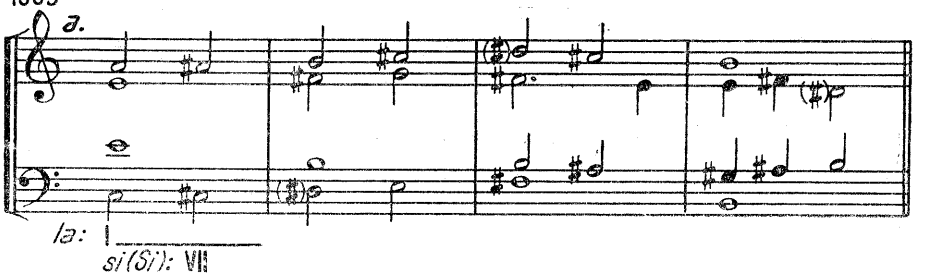
Aceeași dublă alterație poate înlesni sau determina o *modulație* spre *omonima majoră :*

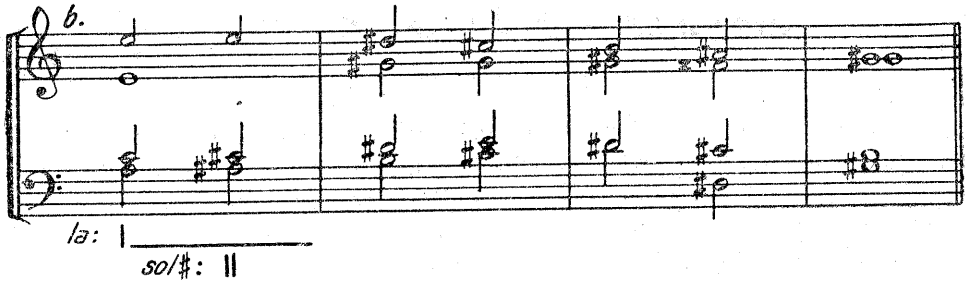
1064



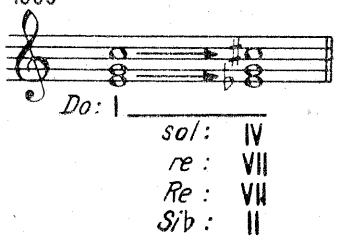
Tot în acordul minor, pot fi *alterate simultan fundamentala și terța,* ceea ce îl modifică într-un *acord micșorat,* pe care îl vom putea interpreta firesc, ca îndeplinind funcția de treapta a VII-a sau a II-a :

1065





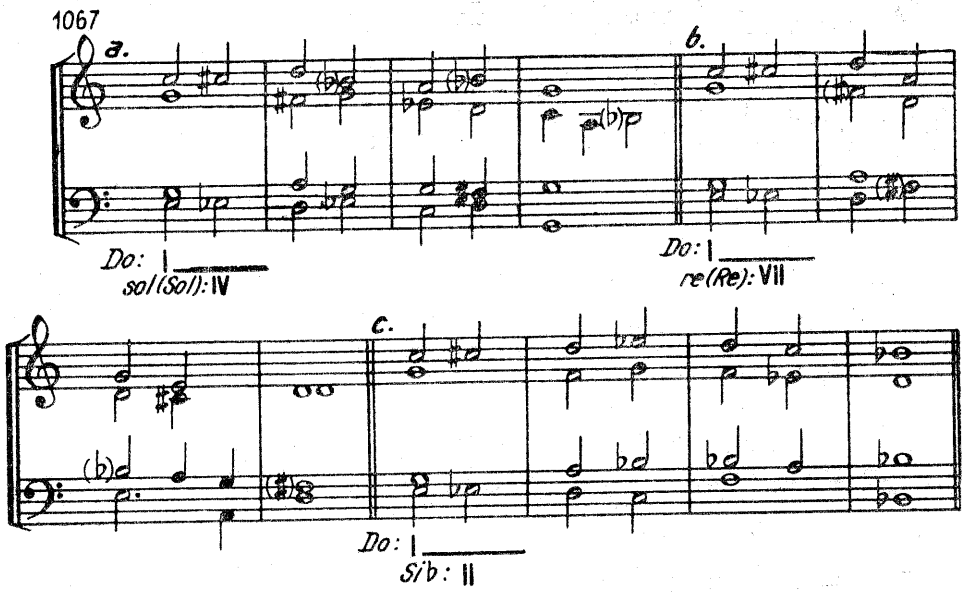
1066



Dubla alterare este un efect superior, atunci cînd se realizează cu cromatisme de sens contrar.

Într-un acord major, putem altera fundamentala suitor și terța coborîtor :

1067



În exemplele prezentate, am pornit mereu de la acordul treptei I (major sau minor) pe care l-am alterat, operînd apoi cu el, ca *acord punte*. Dar, tot atît de bine, s-ar putea realiza alterații asupra unor acorduri, de aceeași specie, plasate însă pe alte trepte. Ne putem da seama atunci cît de mult se lărgește cîmpul relațiilor între tonalități.

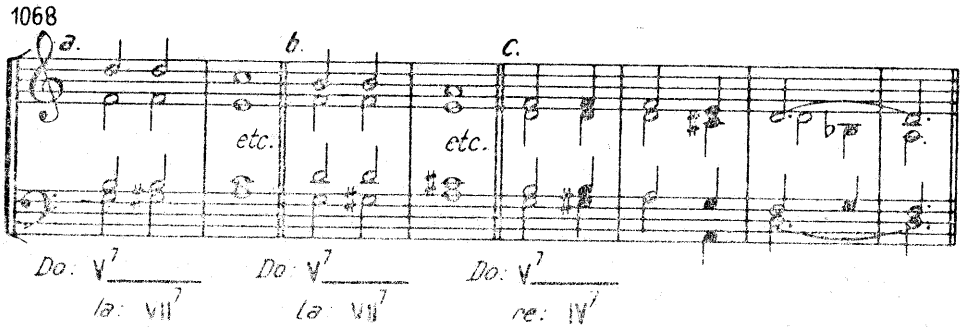
Alterarea acordurilor de septimă

Prin utilizarea acordurilor de patru sunete, posibilitățile de alterare se înmulțesc. „Inventarierea" și definirea sensurilor lor modulatorii, ar depăși simțitor, ca număr, cazurile acordurilor de trei sunete, pe care, dealtfel, nu le-am expus limitativ, evitînd rețetele sau șabloanele procedeelor tehnice. De aceea, vom renunța la catalogarea lor, care ar fi inoperantă și care, în plus, ar inhiba fantezia creatoare, atît de necesară. Ne vom limita, în cele ce urmează, la cîteva exemple, cu titlu de sugestie și invitație la realizări cît mai diverse.

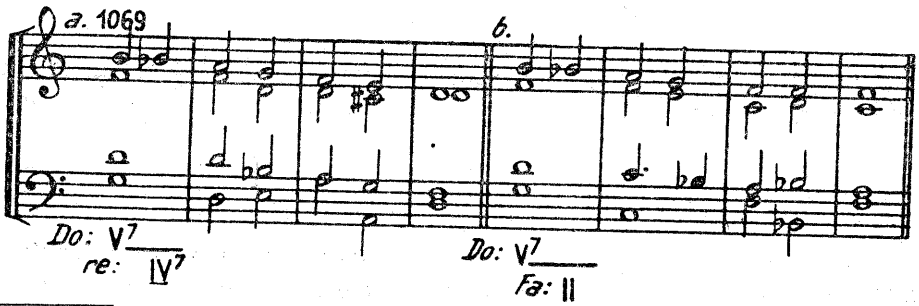
Acordul de septimă de dominantă, cu *fundamentala alterată ascendent*, devine un *acord de septimă micșorată*, tipic pentru treapta a VII-a. Procedeul a fost atît de des utilizat, încît efectul și-a asigurat un recunoscut procent de rutină și chiar banalitate[1].

Această alterație, folosită de obicei pentru trecerea în relativa minoră, poate modula și la subdominanta acesteia, ca și în omonima major-armonică a relativei :

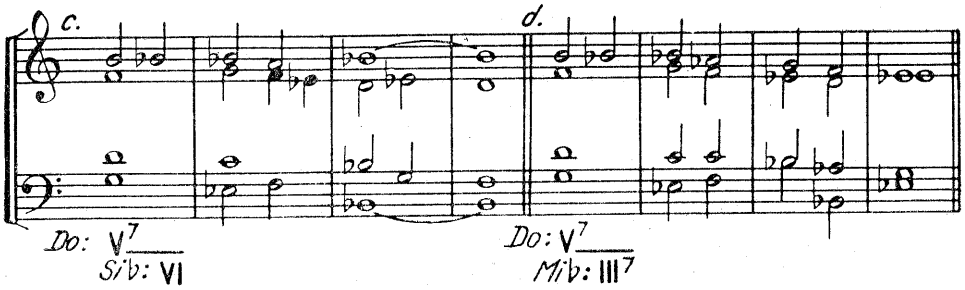
1068



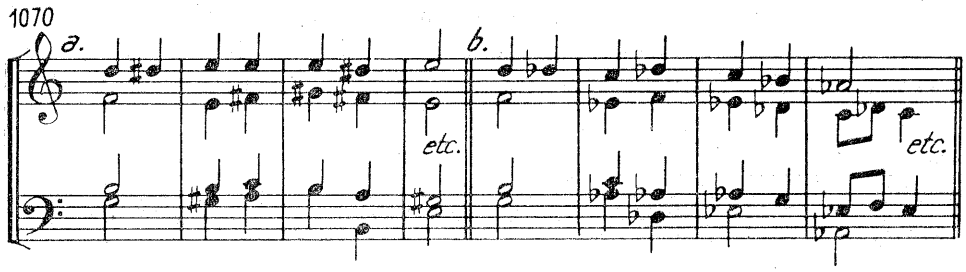
Prin *minorizarea terței* se obține un acord cu funcție de *subdominantă* (ca și la acordul de trei sunete) de treapta a II-a, uneori a VI-a, și chiar de treapta a III-a (trepte pe care sînt plasate, în mod natural, acorduri minore) :



[1] Dealtfel, în procedeele expuse pînă acum, se numără destule formule tocite de abuz (cum ar fi cazul majorizării acordului minor). Socotim însă că în faza asimilării acestui capitol, întregul material trebuie trecut în revistă și acționat în practică.



Cromatizînd cvinta, suitor sau coborîtor, se obțin tendințe modulatorii *ascendente* sau *descendente :*



Nu vom prezenta toate eventualitățile și nu vom recomanda drumuri fixe în desfășurarea modulațiilor, cu atît mai mult cu cît combinarea a două sau a mai multor alterații simultane deschide o și mai largă perspectivă de posibilități și soluții.

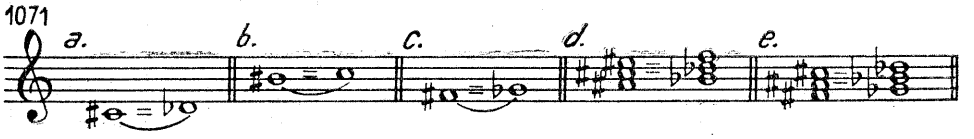
Un procedeu simplu, comod și convingător de a modula, îl oferă *secvențele modulante.* În același timp, atragem atenția asupra rezervei și economiei cu care trebuie folosit, pentru a nu se aluneca în șabloane sau într-o tehnică mecanicistă, care riscă să anihileze interesul artistic.

Ca și la celelalte tipuri de modulații, cele mai reușite exemple iau proporții ample, fapt care depășește posibilitățile cursului nostru.

Din acest moment, se impune contactul direct cu marile partituri, de la clasici pînă la apogeul cromatismului : „Tristan și Isolda" de Wagner.

XIX. Modulaţia enarmonică[1]

Modulaţia enarmonică este procedeul de a instala o nouă tonalitate, graţie posibilităţii unui sunet de a avea notări şi funcţiuni diferite. Această proprietate a sunetului, fix ca înălţime, de a fi variabil ca denumire, notare şi funcţionalitate se datoreşte sistemului *temperat,* fără de care enarmonia nu ar fi fost posibilă :



Posibilitatea schimbului enarmonic oferă noi resurse şi procedee de modulaţie faţă de cele expuse anterior la modulaţia diatonică şi cromatică. Modulaţia enarmonică poate opera treceri bruşte, spectaculoase, de la tonalităţi cu mulţi diezi la cele cu mulţi bemoli şi viceversa. Cîmpul ei de acţiune rămîne, totuşi, restrîns.

Privită în general, modulaţia enarmonică poate lua două aspecte. Unul poate fi cotat drept un simplu procedeu „de serviciu" utilitar, impus de aglomerarea accidenţilor. În acest caz, schimbarea operată este mai degrabă pe hîrtie, pentru ochi, ea prezentîndu-se auditiv ca o modulaţie diatonică, în care, pentru a uşura citirea, se recurge, în momentul necesar, la enarmonie, obţinîndu-se, astfel, *o ortografie mai simplă, mai comodă.*

Celălalt aspect este al modulaţiei specific enarmonice, care ne transportă sesizabil într-o altă atmosferă, într-o cu totul altă zonă, care surprinde urechea[2].

După felul în care se realizează tehnic modulaţia, distingem două procedee :

— *schimbul enarmonic ;*

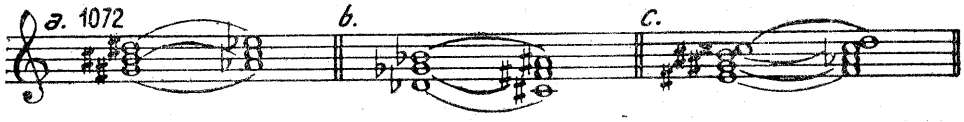
— *interpretarea enarmonică.*

---

[1] La vechii greci, enarmonia reprezenta cel de-al treilea gen al muzicii şi avea altă semnificaţie.

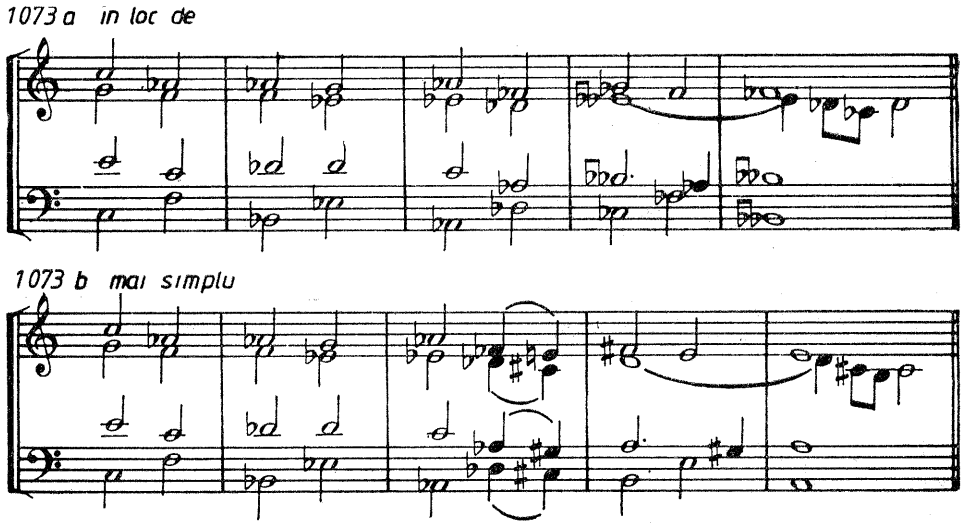
[2] Excelente exemple de acest gen se găsesc în muzica romanticilor şi mai ales la Wagner.

În primul caz, care nu lasă decît o singură posibilitate, toate elementele acordului sînt înlocuite enarmonic, ceea ce are drept consecință schimbarea denumirii notelor, poziția acordului (starea directă sau răsturnarea) rămînînd aceeași :

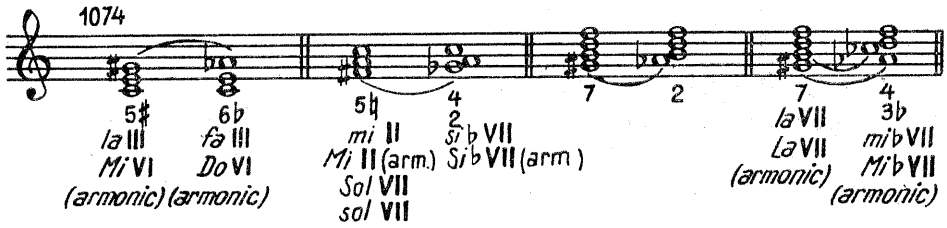


Schimbul enarmonic își găsește aplicare atunci cînd desfășurarea armonică se încarcă cu peste șase accidenți[1].

Ca efect auditiv, avem impresia unei modulații diatonice, momentul schimbului enarmonic nefiind sesizat ca atare decît în partitură. Iată un exemplu care demonstrează utilitatea acestui procedeu :



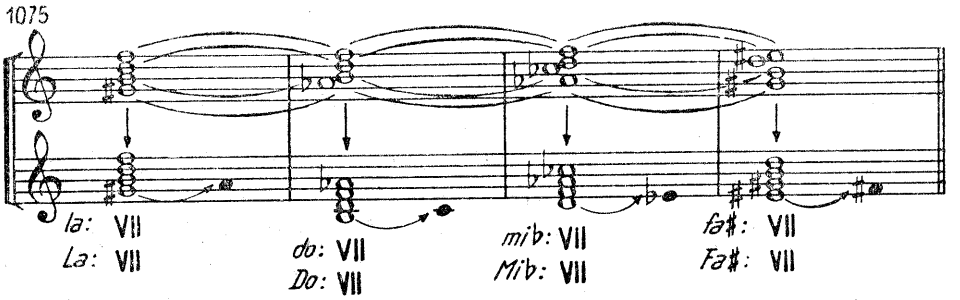
În cel de-al doilea procedeu, denumit *interpretarea sau înlocuirea enarmonică,* nu mai are loc transformarea tuturor elementelor acordului, ci numai a unuia sau a cîtorva dintre ele. În consecință, prin enarmonizare, starea și apartenența acordului se modifică :



[1] După cum se știe, accidenții din armurile a două tonalități enarmonice adunați dau cifra 12. Prin urmare, o tonalitate cu 7 bemoli este enarmonică cu una cu 5 diezi ș.a.m.d.

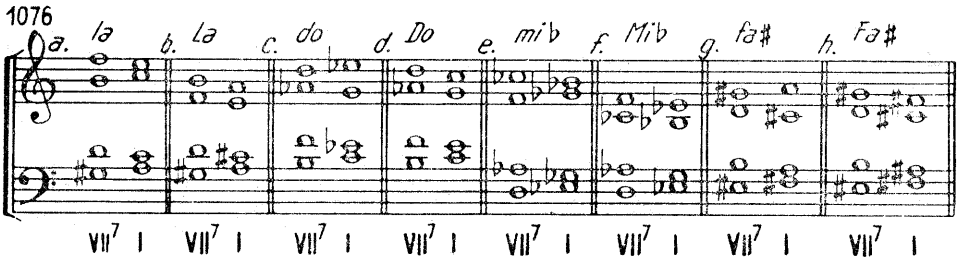
Acest al doilea mijloc de modulație, prin *interpretare enarmonică*, este cel care prezintă interes sporit, cu un cîmp mult mai larg de posibilități. Pentru realizarea sa se folosesc, în mod deosebit, anumite acorduri, care înlesnesc modulația și care sînt denumite, în consecință, *acorduri enarmonice*. Între ele, pe locul întîi se situează *acordul de septimă micșorată*, acordul tipic pe treapta a VII-a în tonalitățile minore și majore armonice. Avînd o structură deosebită, numai terțe mici[1], el facilitează pătrunderea în multe tonalități care îl conțin, fiecare acord avînd o egală acceptare în patru tonalități minore și patru tonalități majore-armonice, care, la rîndul lor, pot face legături diatonice cu altele. Iată același acord, identic ca sonoritate, cu diferitele sale ortografii și apartenențe, în funcție de interpretarea acordată elementelor sale :

1075



După cum se observă, cele opt tonalități, indicate sub portativ, pot fi direct legate prin unul și același acord, care se înlănțuie la fel de firesc în oricare din ele :

1076

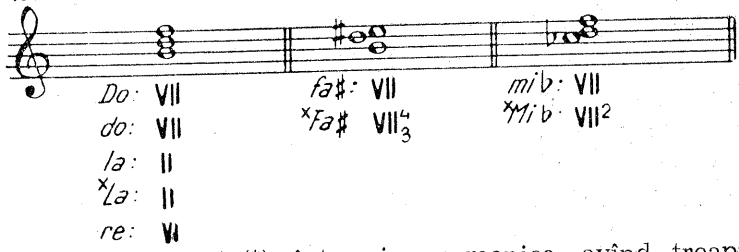


Aria posibilităților modulatorii crește, dacă acordul care urmează după septima micșorată nu închide modulația ca acord de tonică, ci i se încredințează funcția de dominantă.

Un alt acord enarmonic este acordul de *cvintă micșorată*. Mai puțin utilizat aici decît precedentul, el este echivalent prin interpretare enarmonică cu alte două acorduri de septimă micșorată, la care se adaugă, bineînțeles, cunoscutele interpretări funcționale diatonice :

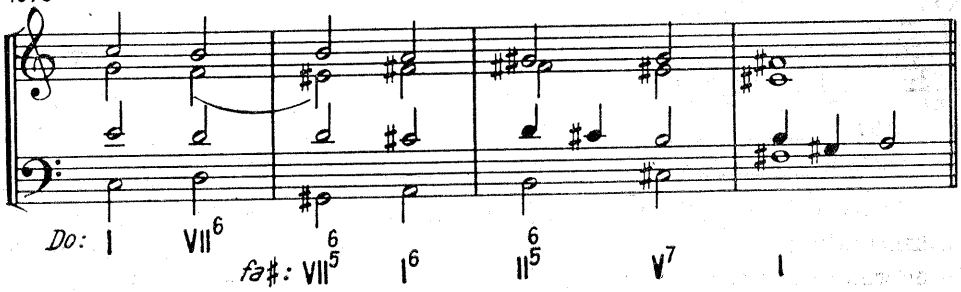
[1] Reamintim, cu această ocazie, că nu există decît trei acorduri de septimă micșorată, diferite sonor. Celelalte sînt reluările enarmonice ale acestora.

1077

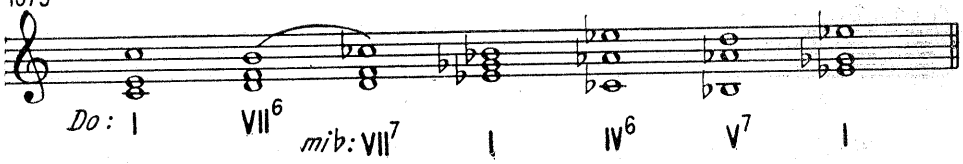


(Tonalitățile marcate(*) sînt majore-armonice, avînd treapta a VI-a coborîtă) :

1078

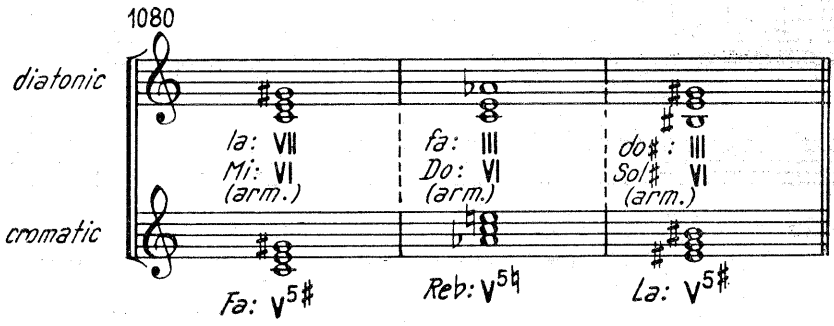


1079



De asemenea, între acordurile enarmonice figurează și acordul mărit, a cărui simetrie de construcție (numai terțe mari) facilitează interpretarea. Plasat diatonic, pe treapta a treia în minorul armonic și melodic și pe a VI-a în majorul armonic, el își găsește utilizarea mai cu seamă ca acord alterat pe dominantă, fapt care îi lărgește simțitor aria de aplicare :

1080



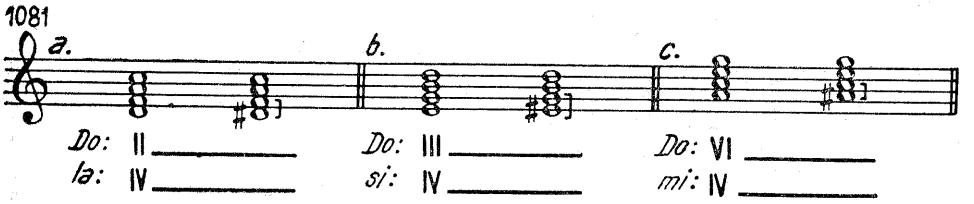
Cu toate acestea, tendința foarte marcată a cvintei mărite de-a se comporta ca o sensibilă creează o insatisfacție cînd e forțată să se rezolve coborîtor, ca sextă minoră.

Utilizarea acestui acord rămîne mai restrînsă.

După cum s-a întrezărit în explicațiile precedente, un număr simțitor de acorduri pretabile să fie interpretate enarmonic îl constituie acordurile alterate. Între ele se remarcă interpretarea *sextei mărite* ca *septima de dominantă* și viceversa. Cum se produce ?

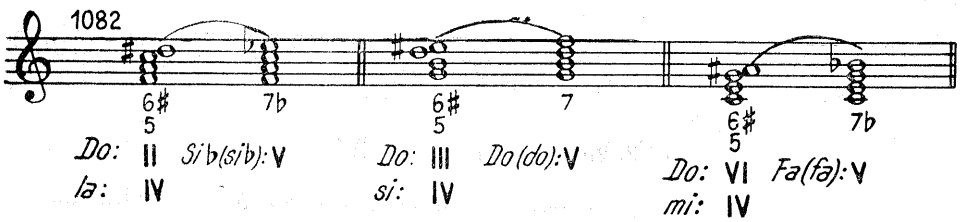
Într-un acord minor cu septimă mică, așa cum se găsesc diatonic în major pe treptele II, III și VI, iar în minor pe treapta a VI-a, se alterează suitor fundamentalele respective, obținîndu-se *o terță micșorată :*

1081



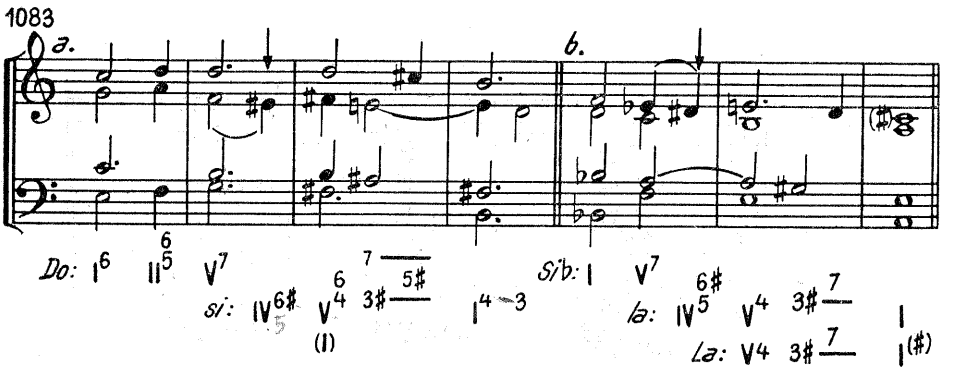
De obicei, alterația absolută (terța micșorată) este răsturnată, acordul prezentîndu-se în $\frac{6}{5}$, ceea ce face ca *sexta* să fie *mărită,* devenind, prin interpretare enarmonică, *o septimă mică,* întregul acord căpătînd aspectul unei *septime de dominantă :*

1082

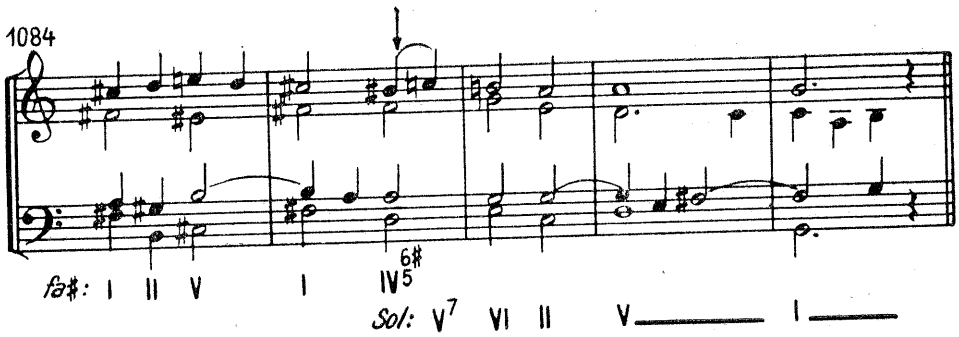


Vom remarca aici faptul că mai firesc se va face interpretarea *septimei* în *sextă mărită,* decît *sexta mărită* în *septimă.* Explicația stă în caracteristica septimei de dominantă de a fi mai elastică, mai liberă în mișcări decît o alterație :

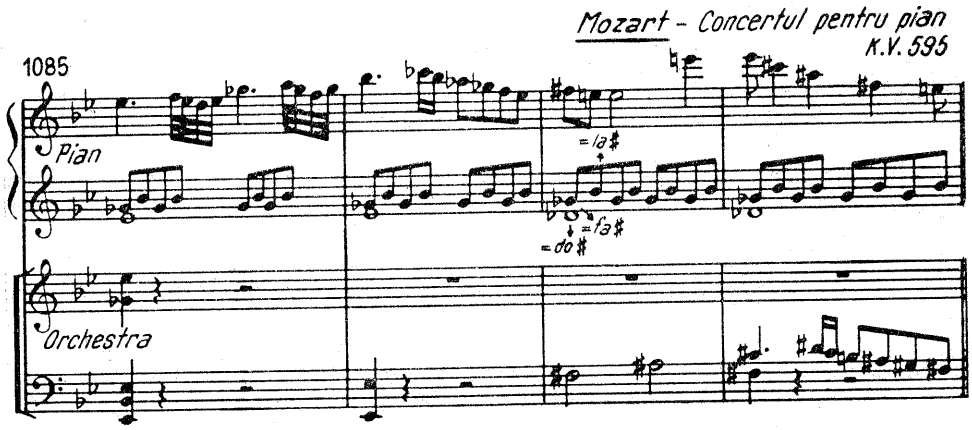
1083



După cum se observă, între tonicile celor două tonalităţi se stabileşte astfel un interval de *secundă mică*. Acordul de tonică al primei tonalităţi se găseşte în raport de *sextă napolitană* faţă de tonalitatea de sosire, fapt care contribuie la cursivitatea şi firescul înlănţuirii. Iată şi un exemplu în care *o sextă mărită* este interpretată enarmonic în *septimă mică* :

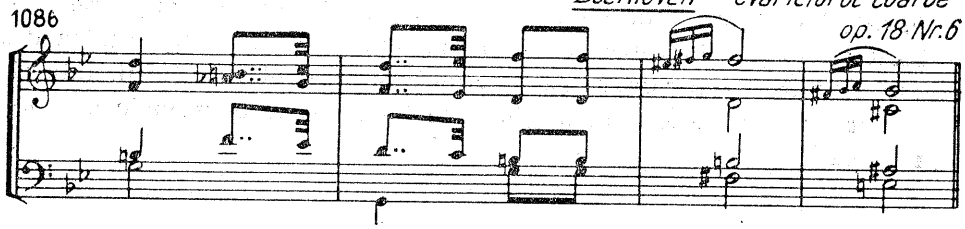


Cazul din ex. 1 084 este unul din exemplele mai clare, şi, oarecum, scolastice. Nelimitatele combinaţii ale alteraţiilor ne oferă nenumărate posibilităţi, cu neputinţă de catalogat şi prezentat. E destul să adoptăm eventualitatea ca acordul să fie alterat atît în vechea cît şi în noua tonalitate, ca să întrezărim complexitatea perspectivelor. Iată de ce, în locul unor reguli şi reglementări, vom prefera, în cazul de faţă, exemplele unor pagini strălucite :



1086

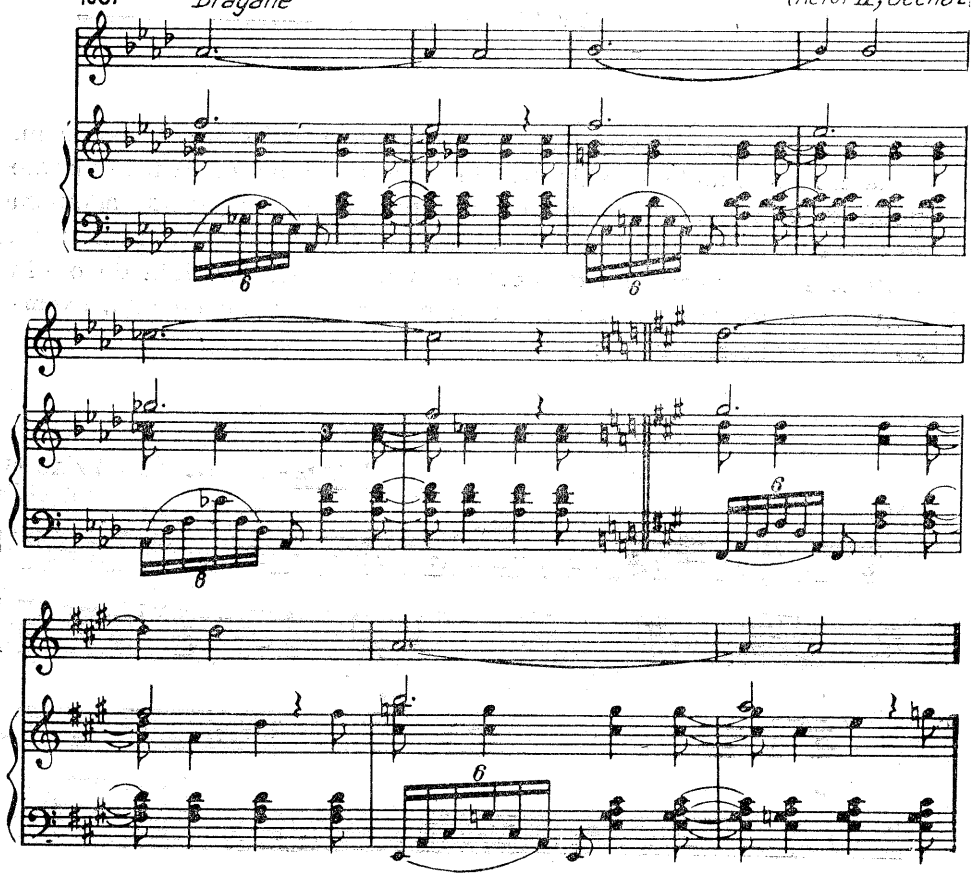
Beethoven – Cvartetul de coarde op. 18 Nr. 6



1087

Bragäne

R. Wagner – Tristan și Izolda (Actul II, Scena 2)



XX. Armonizarea la două, trei, cinci şi mai multe voci

Ansamblul la patru voci s-a dovedit a fi formația ideală, atît ca echilibru acordic (dublarea elementului preponderent, distribuirea acordurilor de patru sunete ca cele mai frecvente disonanțe etc.) cît și ca echilibru de voci și timbru (două voci înalte+două voci grave, sau două voci externe+două interne etc.). Acest echilibru s-a dovedit perfect nu numai în muzica vocală ci și în cea instrumentală și orchestrală, căci capodoperele clasicismului, indiferent de formația căreia li se adresează, sînt bazate pe armonia la patru voci, fiecare fiind întărită și colorată prin dublări. Dar și în această epocă, intervin uneori situații în care discursul muzical angajează numai două sau trei voci, după cum, altă dată, e nevoie de mai mult de patru voci.

Armonizarea acestor cazuri speciale va respecta, în mare, recomandările făcute pînă acum, dar, totodată, va trebui să ținem seama de cîteva detalii specifice. Se cuvine să precizăm că, în cele ce urmează, rigoarea sau specificul armonic, acordic, trebuie să încline spre contrapunct, pentru a realiza o alianță sau o sinteză.

Armonizarea la două voci

Ceea ce constituie procesul esențial al armonizării la două voci este *selecția*, care trebuie operată continuu, pentru a renunța la o notă a acordului și, mai ales, pentru a o găsi pe cea mai potrivită, care să însoțească melodia dată, atît din punct de vedere *vertical* cît și *orizontal*.

Pe plan vertical, acordic, recomandările indicate la început rămîn valabile. Elementele acordului sînt preferate în următoarea ordine : *fundamentală, terță* și *cvintă*. Dacă e vorba de un acord de trei sunete, la două voci, bineînțeles, că se vor utiliza :

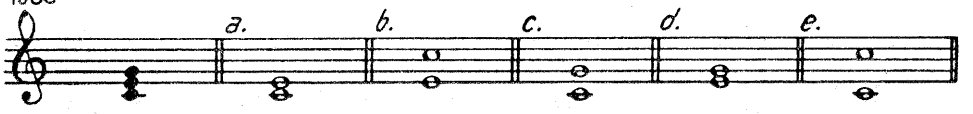
— *fundamentala+terța ;*
— *fundamentala+cvinta ;*
— *terța+cvinta* (în acordurile principale) ;
— *fundamentala+fundamentala* (idem).

iar în acordurile de patru sunete :

— *fundamentala+septima ;*
— *cvinta+septima ;*
— *terța+septima.*

Acordul *do, mi, sol* va putea fi prezentat la două voci astfel :

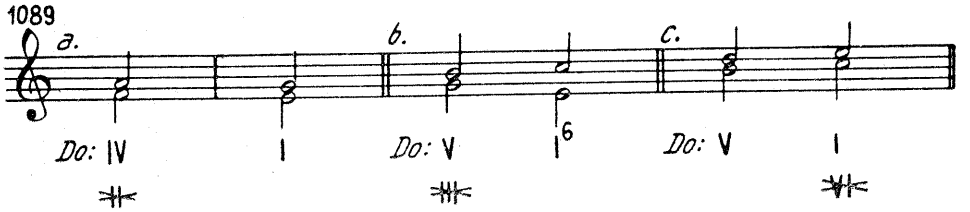
1088



De remarcat aici că, în cazul armonizării la două voci, urechea ascultătorului trebuie să presupună elementele absente ale acordului. Dacă în armonia la patru voci cu greu s-ar fi admis un acord fără terță, aici, deseori, vom utiliza intervalul armonic de *cvintă*, mai cu seamă pe dominantă și uneori pe *tonică* sau *subdominantă*.

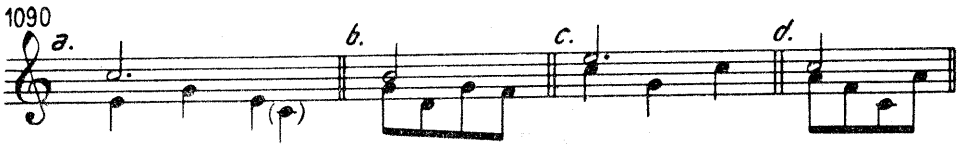
Reprezentarea unui acord numai prin terța și cvinta sa rămîne utilă pentru acordurile principale, în schimb, se dovedește confuză și inoperantă pentru acordurile secundare :

1089



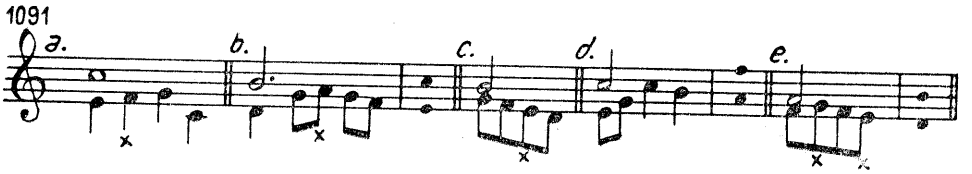
Cînd duratele melodiei și stilul o permit, armonizatorul poate completa acordul, aducînd elementele absente sau pe cele melodice, în mod succesiv, prin *figurație armonică* :

1090



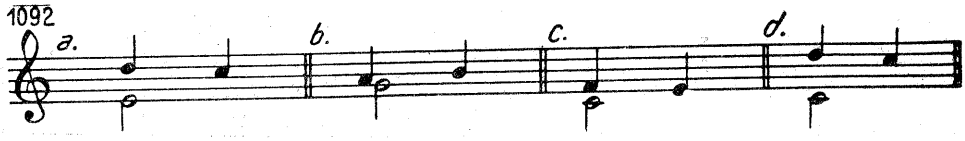
În exemplul 1 090 vocea acompaniatoare s-a mărginit numai la arpegierea elementelor acordului, în diferite sensuri. Dar, o asemenea manieră, folosită exclusiv, devine neconvenabilă și nerecomandabilă în stilul vocal, căci va aduce *sărăcirea*, șablonizarea, lipsa de muzicalitate a piesei. Pentru a corecta acest neajuns, vocea acompaniatoare va combina notele reale cu cele melodice, căutînd să obțină o linie, un contur melodic propriu, care să se contopească cu tema :

1091



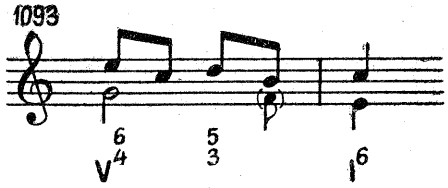
Se poate urmări crearea unor disonanțe, uneori, stînd pe loc, alegînd sunetul care să creeze tensiunea cu prima notă a melodiei și rezolvarea cu cea de-a doua :

1092



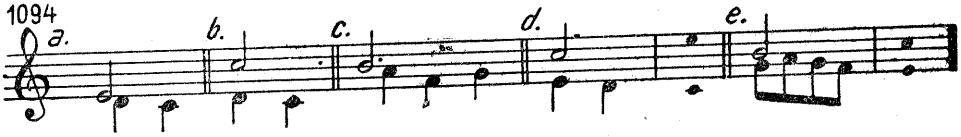
Uneori, situația poate fi și mai larg interpretată :

1093



Disonanța poate fi creată și pe o notă ținută a melodiei, vocea acompaniatoare fiind aceea care o provoacă și o rezolvă[1] :

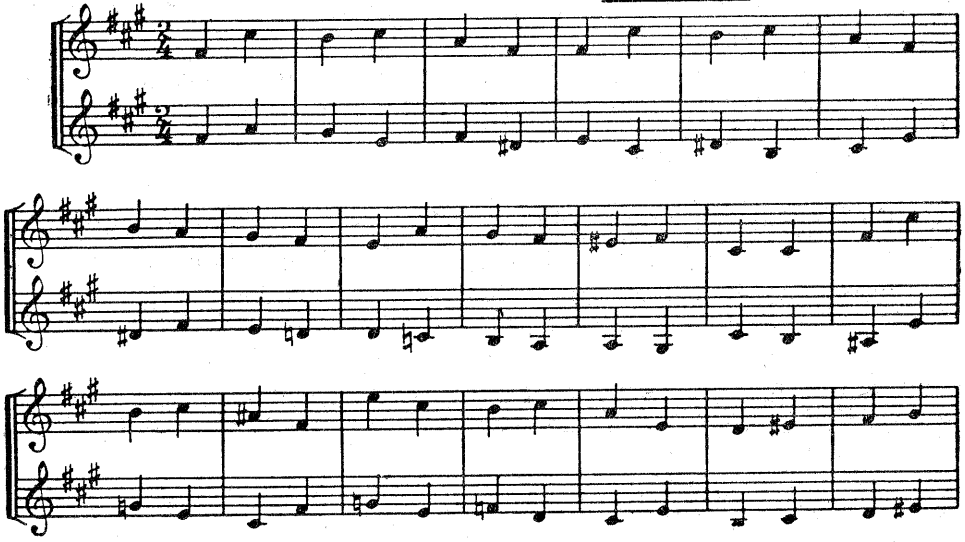
1094



Dată fiind reducerea mijloacelor, se admite mișcarea directă și paralelă a ambelor voci, cu condiția să nu genereze greșeli.

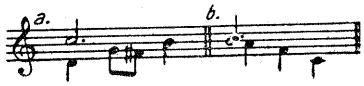
În mod obișnuit, un cor la două voci este alcătuit din voci alăturate. Cele mai reușite și omogene sonorități se obțin atunci cînd ele sînt de același gen : *feminine* sau *bărbătești*.

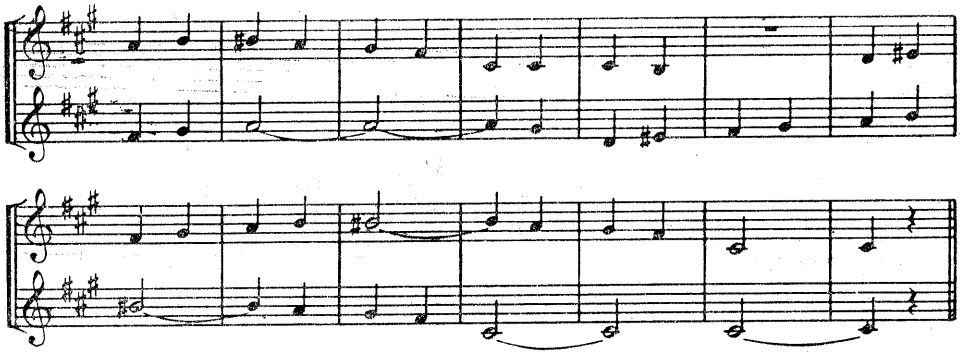
1095 *Béla Bartók - Nu mă lăsa aici*



---

[1] Sau nu o mai rezolvă, după cum se va vedea în stilul liber.





În muzica instrumentală, posibilitățile cresc simțitor, date fiind resursele specifice : *ambitusul lărgit, agilitatea în emisiunea sunetelor, ușurința de intonație a intervalelor* etc.

Capodopere în acest gen ne-a lăsat J. S. Bach, începînd cu *invențiunile*, a căror studiere reprezintă *esența* acestui capitol.

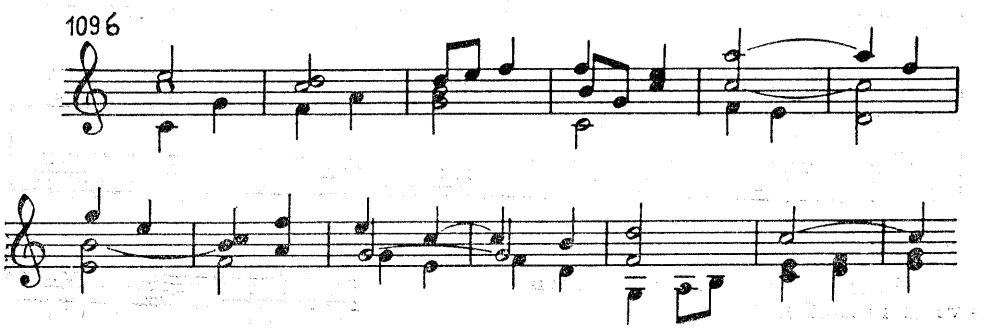
Armonizarea la trei voci

Față de precedenta, armonizarea la trei voci este mai degajată, punînd mai puține probleme, datorită, bineînțeles, faptului că dispunem acum de cele trei voci necesare unui trison. În felul acesta, dispare obligația renunțării la unul din elementele acordului. Firește, uneori, se va utiliza și cîte un acord incomplet, atunci cînd *rațiuni armonice sau melodice o impun*.

În cazul acordurilor de patru sunete, unde sîntem obligați să renunțăm la unul din elemente, vom prefera în ordine :

— *fundamentală, cvintă, septimă ;*
— *fundamentală, terță, septimă.*

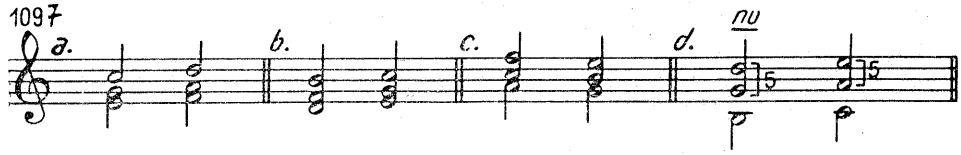
Dacă un acord a fost adus incomplet și dacă circumstanțele ne permit, putem aduce elementele absente, pe ceilalți timpi sau fracțiuni de timp, după cum s-a indicat și la armonizarea la două voci :



În armonizarea la trei voci, se pot *evita* mai uşor *directismul general* şi *paralelismele*.

Se admite *paralelismul general* a două acorduri, în *răsturnarea întîi*, în *poziţia melodică* a *sextei*, altfel apărînd greşeli :

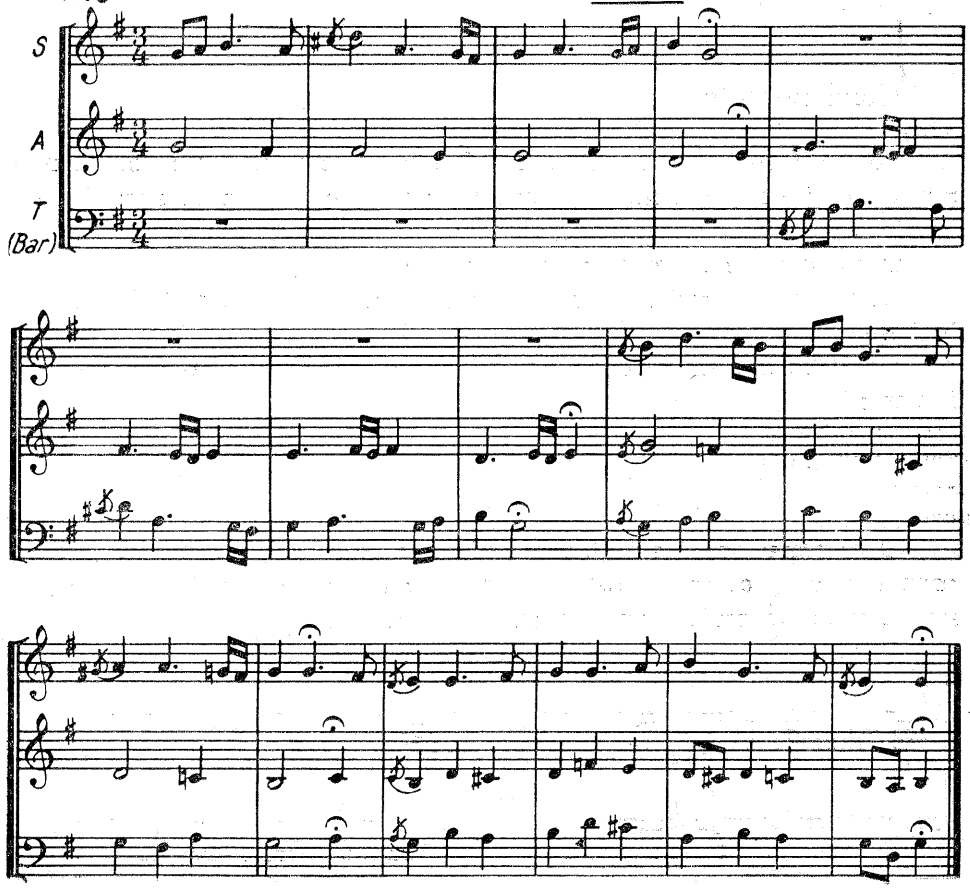
1097



Intervenţia salutară a *notelor melodice* poate crea aici agregate sonore mai numeroase, mai complexe şi mai interesante decît în armonizarea la două voci.

1098

L. Comes - Foaie verde de mohor



1099 Brahms - Ich hab' die Nacht geträumet

Corul bărbătesc

Formație mai rar întîlnită, corul bărbătesc posedă un colorit mai puțin variat decît cel mixt, în schimb obține o pregnanță specifică de neînlocuit, de un puternic efect și, totodată, un repertoriu propriu.

Toate regulile enumerate rămîn valabile.

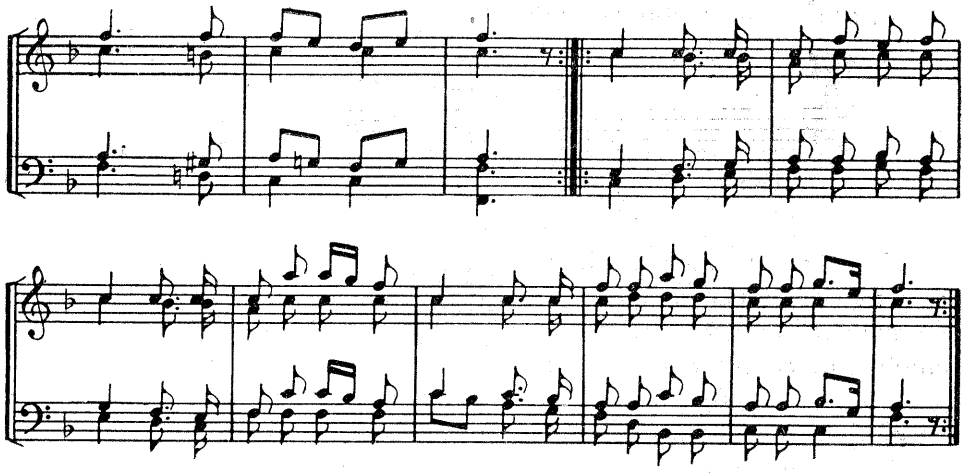
Se permit încrucișările vocilor, pentru a crea o cît mai liberă melodicitate.

Corul bărbătesc, de obicei, la trei, dar mai ales la patru voci se împarte în :

tenori primi (I) ;
tenori secunzi (II) ;
baritoni ;
bași.

O recomandare specială, pentru a se obține sonorități curate, clare, constă în a se *evita intervalele apropiate* (secunda, terța) în registrele grave, unde se preferă spațierea (octave, cvinte, cvarte) :

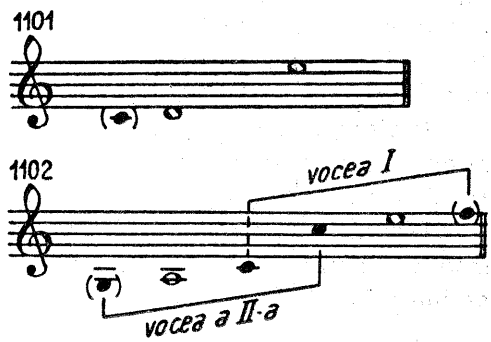
1100 Beethoven - Imn către noapte



Corul de copii

Redus la un ambitus restrîns, care nu trebuie să depășească nona, corul de copii mici nu va fi încărcat decît rar la trei voci.

Corul de copii școlari (7—11 ani) se extinde, cu ambele voci, pe un ambitus ceva mai larg :



Armonizările adresate copiilor trebuie să se integreze în lumea și intonația firească lor.

Oricîte progrese și îndrăzneli ar fi atins muzica secolului nostru, pentru copii, vor fi, *în prima fază*, inexistente. Începuturile rămîn aceleași, ca și primii lor pași. Îi putem face să evolueze mai repede, dar nu îi putem forța să parcurgă itinerarii nefirești sau să sară perioade naturale, riscînd să-i îndepărtăm de muzică sau să le denaturăm sensibilitatea. Aceasta nu trebuie înțeleasă drept o invitație la simplism sau banalitate. Se pot găsi, dar nu ușor, soluții ingenioase, care să îmbine, captivant, formule familiare, proprii și firești copilului.

Canonul — în înțeles contrapunctic — poate aduce reale servicii, în inițierea spre o polifonie a copilăriei.

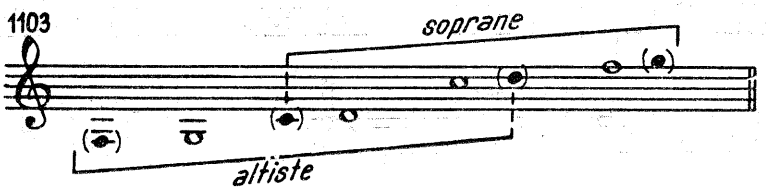
Corurile de școlari

Folosim pluralul, pentru că aici cunoaștem două tipuri de formații :

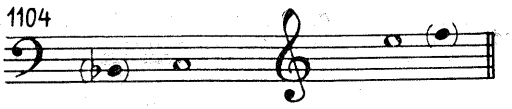
— corul de fete la două, trei, și mai rar, la patru voci ;

— corul mixt.

În primul caz, ambitusul va fi :



În cel de-al doilea tip, dacă cele patru compartimente sînt încredințate numai băieților, ambitus-ul să nu depășească :

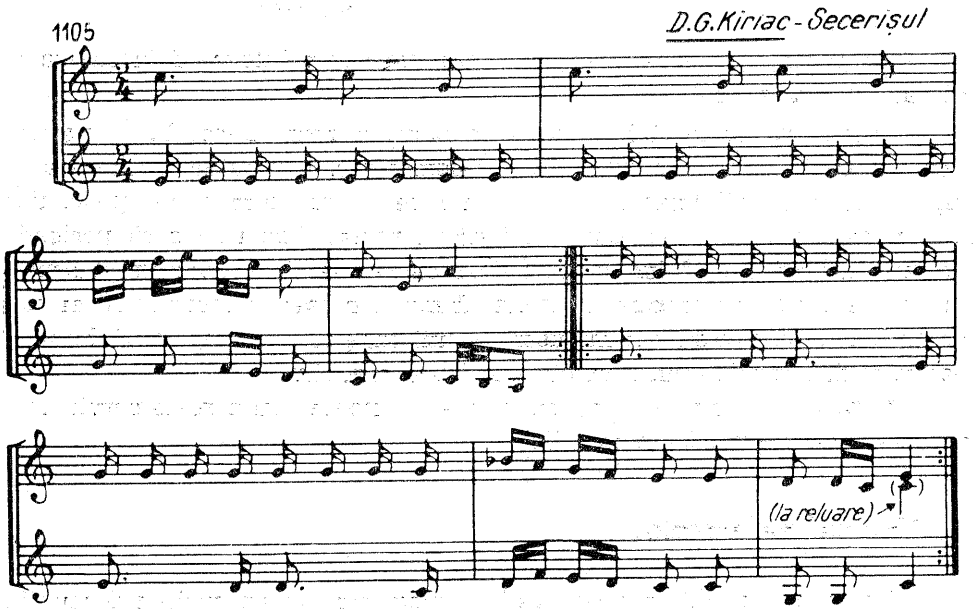


Dacă partida *sopranului* și a *altoului* va fi executată de fete, se va sconta în acut pe limita indicată la corul de fete.

Dată fiind lipsa de experiență și de posibilități temeinice, armonizările adresate corurilor de copii școlari și, în general, de amatori, trebuie să menajeze desfășurarea vocilor, ca ambitus[1] sau dificultăți de intonație.

Preferîndu-se diatonismul, cromatismele vor fi aduse cu mare economie, în cromatisme deschise, restrînse numai la cele mai frecvente, renunțîndu-se la falsele relații, chiar dacă sînt îngăduite de tratate.

Disonanțele, de preferat pregătite, vor fi aduse prin formule, prin intonații pregnante, ușor de memorat. În acest proces, ritmica poate fi de mare folos.



[1] Uneori, pentru o notă sau două, care nu „pot fi intonate corect", se renunță la piesa întreagă.

Adaptarea armonizărilor corale de la patru voci la două sau trei voci

Deseori, corurile școlare sau de amatori pun problema necesității adaptării unei piese la patru voci la dispozitivul mai redus al formației, care vrea să-l execute la două sau trei voci[1]. Bineînțeles, amploarea și complexitatea sonoră a ansamblului la patru voci se vor diminua, dar spiritul, specificul piesei trebuie să supraviețuiască. În acest scop, alături de melodia, care nu poate fi modificată, vom căuta să respectăm cît mai fidel situațiile armonice, adică acordurile și, pe cît posibil, stările lor.[2]

Adevărata adaptare se face retopind materialul armonic inițial, gîndindu-l, și turnîndu-l apoi în forma și stilul desfășurării la două voci, cu recomandarea mai sus menționată, reproducînd, atît cît permite, o figură caracteristică (un răspuns, o imitație, o disonanță specifică, un ritm etc.).

Adaptarea la trei voci

Cum este și firesc, adaptarea la trei voci prezintă mai puține dificultăți decît la două. Pentru trei voci, o linie va reproduce melodia, o alta, aproximativ, basul și a treia, intermediară, va căuta să redea elementele cele mai necesare ale acordurilor.

Dar, atît vocea intermediară cît și noul bas, ținînd seama de armonia inițială, va trebui să se desfășoare cît mai melodic, cvasi-contrapunctic, știind că orizontalul salvează verticalul. În acest sens vorbeam de retopirea și regîndirea piesei pentru noul dispozitiv, cu respectarea specificului original.

Adaptarea la două voci

Aici, obligativitatea renunțării la două din voci creează mai multe dificultăți în realizarea noii versiuni. După cum am menționat, acordul poate fi sugerat, dar starea sa nu va mai putea fi menținută consecvent, ca în original.

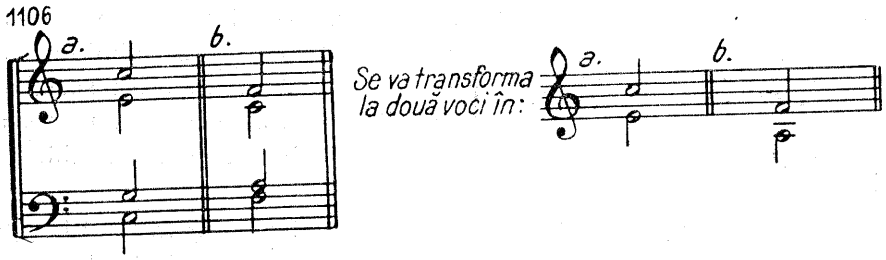
În armonia la patru voci, datorită dublării obligatorii a unui element al trisonului, vom întîlni deseori, în starea directă, același element și la

---

[1] Nu o dată s-au înregistrat aici soluții grotești, luîndu-se automat două sau trei voci din corul respectiv. Nu mai e nevoie să precizăm cum a sunat o asemenea amputare sonoră.

[2] A nu se crede că, în cazul adaptării la două voci, va fi suficient să se redea melodia și linia basului, la octava necesară.

sopran și la bas. A reproduce aceasta în adaptarea la două voci, înseamnă a sărăci sonoritatea la maximum. Iată de ce, în acest caz, vom plasa la bas alt element al acordului, ceea ce va modifica starea acordului dar, în schimb, va sugera mai plin armonia intenționată.



Uneori, pentru o mai largă desfășurare a vocilor acompaniatoare, e bine să transpunem piesa mai sus sau mai jos, dacă, bineînțeles, ambitusul melodiei nu e pus în pericol. De asemenea, libertatea mișcării celor două voci cîștigă, dacă se adaugă un acompaniament instrumental.

Exemple : 1 106 a, b, c, d, e, f, g, h, i.

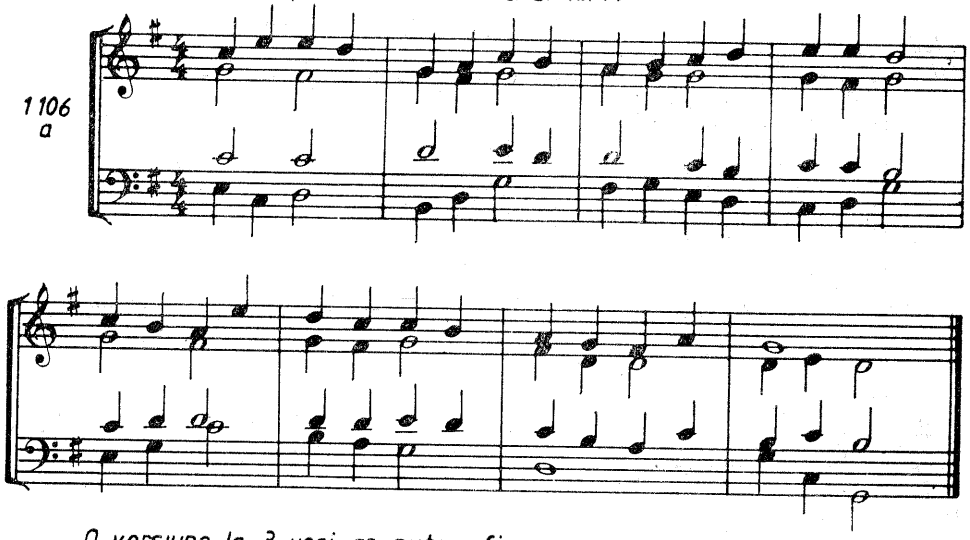
Corul la cinci și mai multe voci

Corul care depășește numărul de patru voci are nevoie de o tratare contrapunctică, altfel negăsingu-și justificarea, întrucît s-ar produce dublări inutile, care ar îngroșa sonoritatea. În consecință, pentru acest capitol se va recurge la regulile de contrapunct, bineînțeles cu un ghidaj armonic bine condus. Mai tîrziu, după expunerea acordurilor de cinci, șase și mai multe sunete, se va putea practica o manieră „mai armonică", decurgînd strict din însăși agregatele utilizate. (Ex. 1 106, j).

CÎTEVA EXEMPLE DE ADAPTARE A CORULUI DE 4 VOCI LA 3 ȘI 2 VOCI

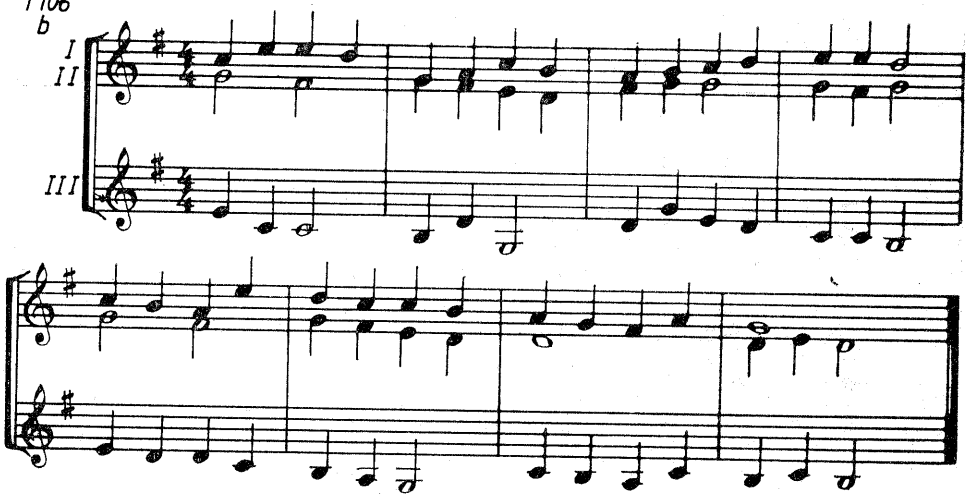
Pentru început rezolvarea temei nr. 99

1106 a



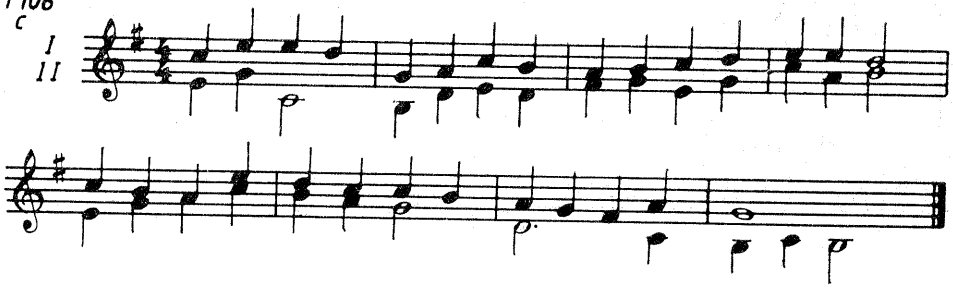
O versiune la 3 voci ar putea fi:

1106 b



La 2 voci:

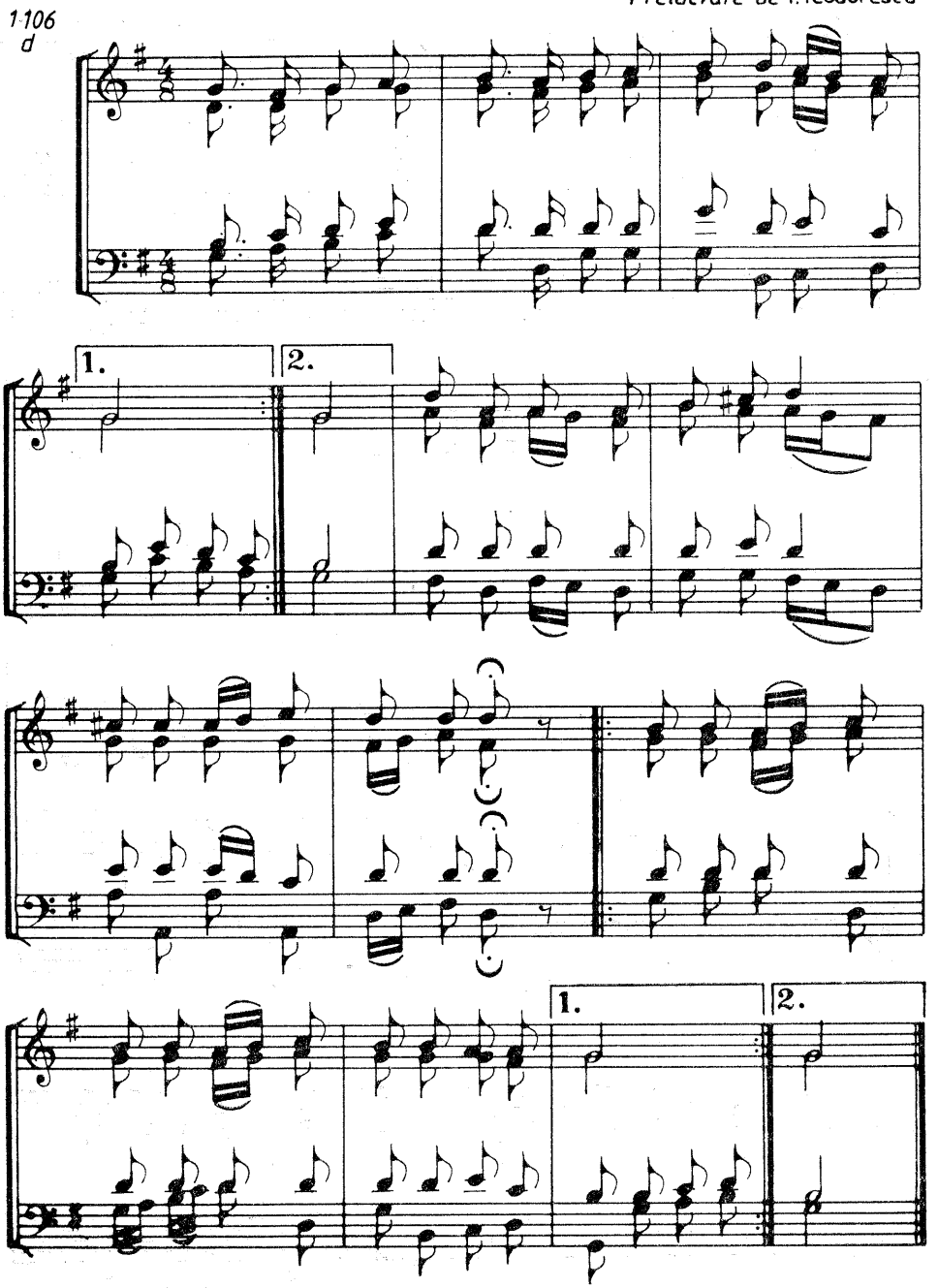
1106 c



FATA DE PĂSTOR

Prelucrare de T. Teodorescu

1·106
d



1106 e

La 3 voci :

I
II
III

1.
2.

1.
2.

1106 f

La 2 voci :

I
II

1.
2.

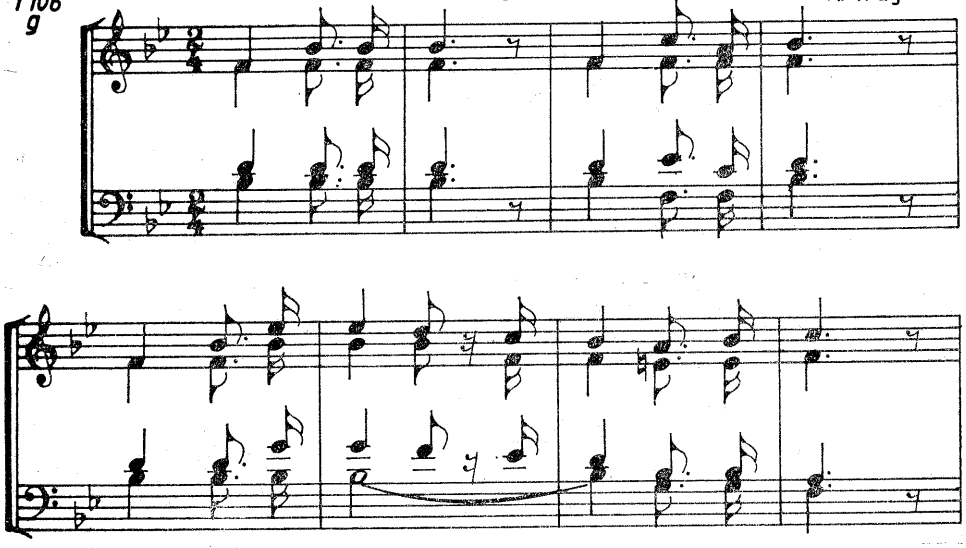
1.
2.

IMNUL NUPȚIAL

(Lohengrin)

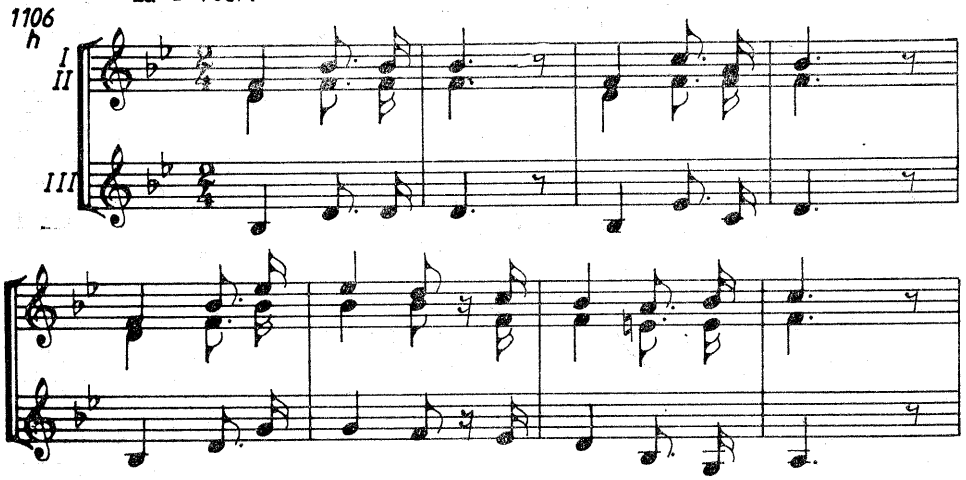
R. Wagner

1106 g



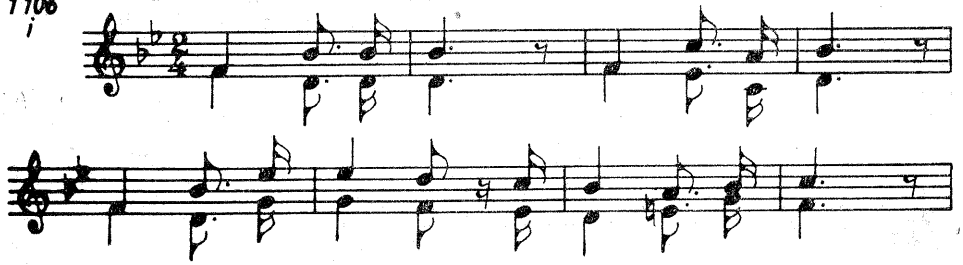
La 3 voci :

1106 h



La 2 voci :

1106 i



CÎNTECUL LUI ȘTEFAN VODĂ

Versuri populare

1106
j

Maestoso

Gavriil Musicescu

I
S
II
A.
T. obligat
I
T.
II
Br.
B.

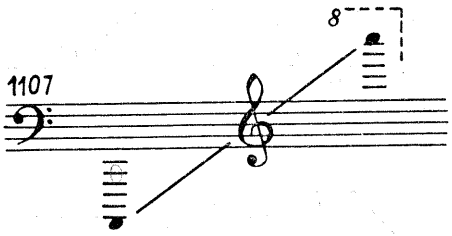
mf *cresc.*

XXI. Armonizarea instrumentală

În general și în tot ceea ce este esențial, regulile și recomandările privind *construcția, înlănțuirile și funcționalitatea acordurilor*, enunțate pînă acum, continuă a se impune și în armonia instrumentală. În cele ce urmează, vom semnala cîteva interdicții specific vocale, care nu-și mai găsesc justificarea și vom adăuga cîteva îngăduințe firești, date fiind resursele instrumentale, care lărgesc desfășurarea și tehnica armonică.

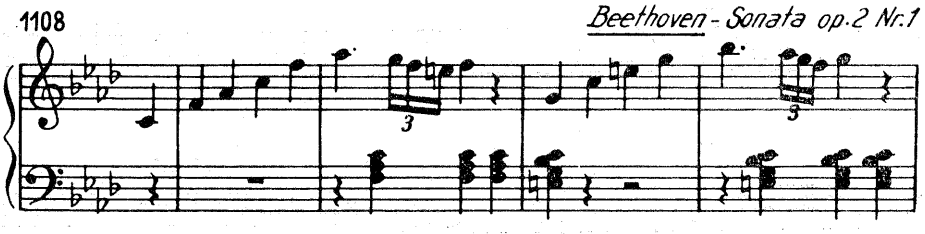
Pianul[1]

Acest amplu și complex instrument polifonic dispune, alături de orgă, de cel mai mare ambitus (totalul sunetelor utilizate în muzică) :

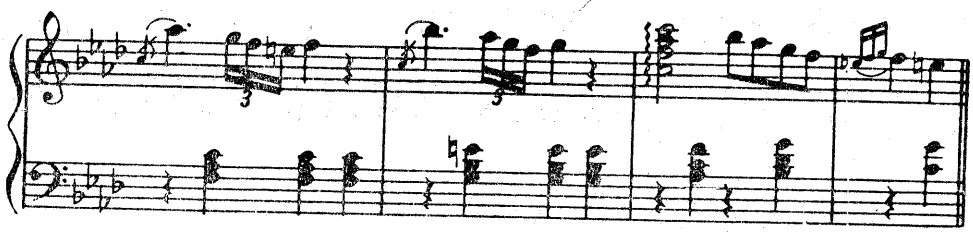


De asemenea, posedă o desăvîrșită *omogenitate de timbru și intensitate*, pe toată această întindere.

Melodia poate fi plasată *deasupra* acompaniamentului, ca în majoritatea cazurilor :

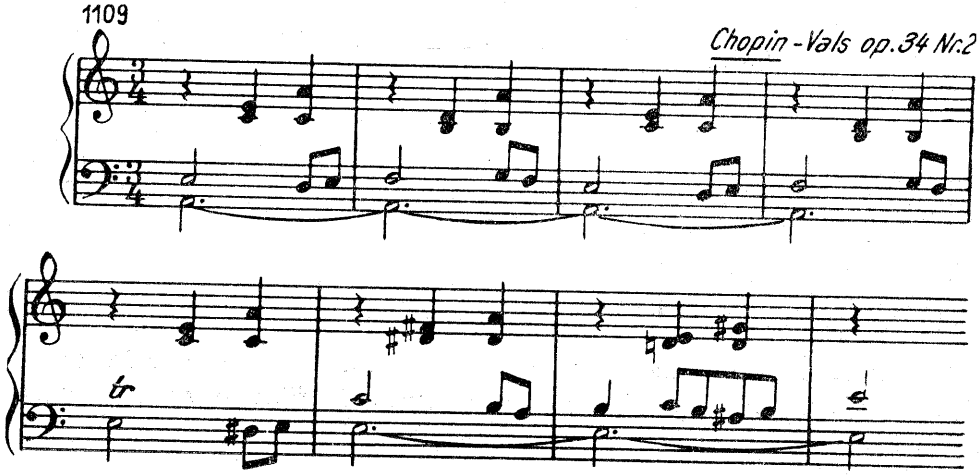


[1] Cele indicate la pian rămîn, în cea mai mare parte, valabile pentru toate instrumentele cu claviatură (orgă, armonium, claviolină etc.)



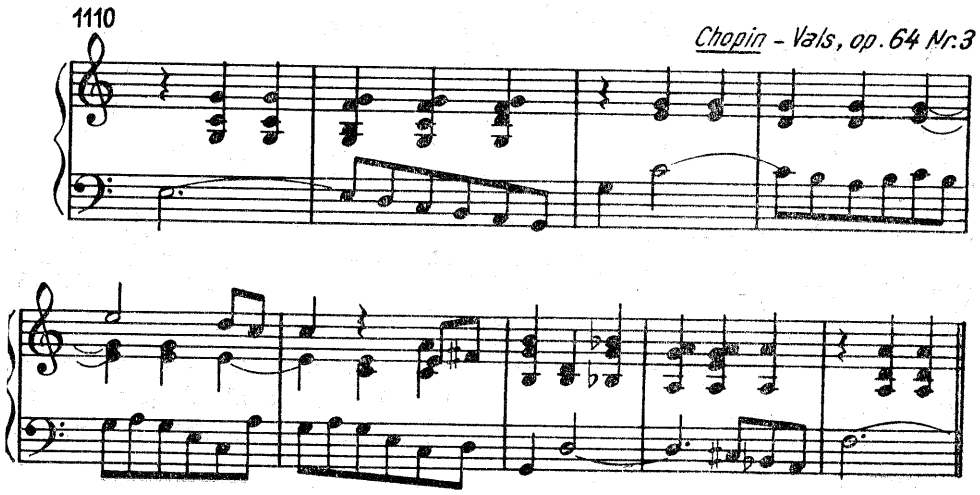
Melodia plasată la mijloc, fiind încadrată sus și jos de acompaniament, constituie o situație mai rară :

1109



Melodia plasată în grav, acompaniamentul fiind suprapus, este o formulă mult mai frecventă decît în muzica corală, datorită mobilității și clarității penetrante a basului pianistic, care dispune și de o apreciabilă întindere :

1110



Modalități de expunere a melodiei

Melodia poate fi prezentată printr-o *linie simplă*, în valori *identice* cu ale acordurilor, *strict integrată în ansamblul pe care l-a generat :*

1111

Beethoven - Sonata op.13 (Patetica)

Melodia este prezentată tot printr-o *linie simplă* dar în *valori independente* de cele ale acompaniamentului, *fiind o entitate vădit aparte :*

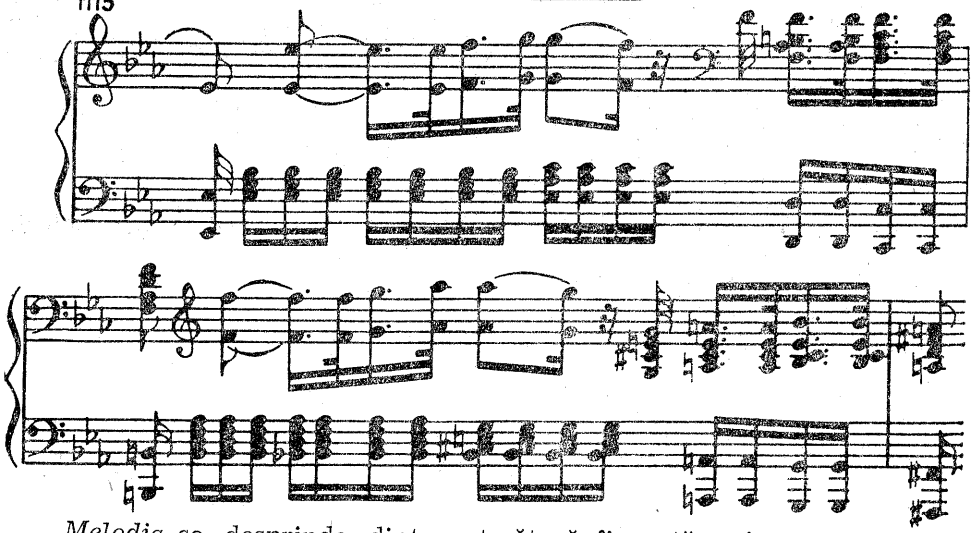
1112

Chopin - Vals, op. 64 Nr.1

Melodia este dublată în octave, pentru o mai reliefată detașare. Aceste octave, deși paralele, nu vor fi interzise, ca, dealtfel, și cele care întăresc basul. Octavele pot fi goale sau completate cu note din acord. Exemplul următor ne oferă din toate categoriile :

1113

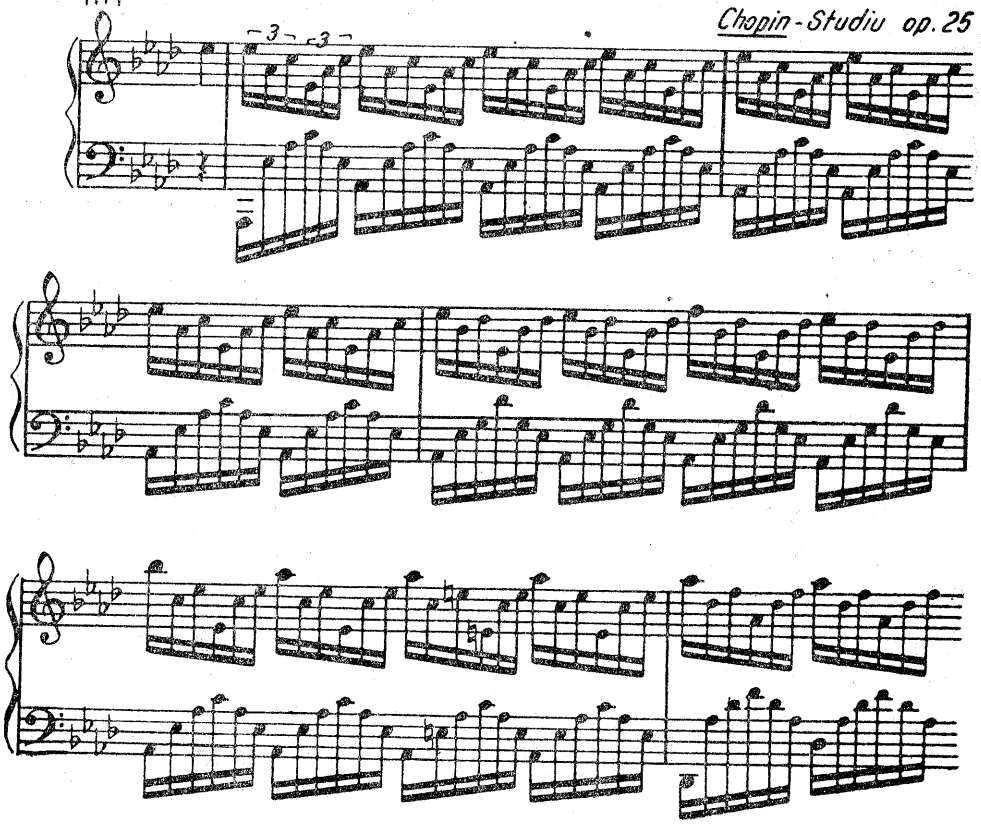
Beethoven - Sonata op.13 (Patetica)

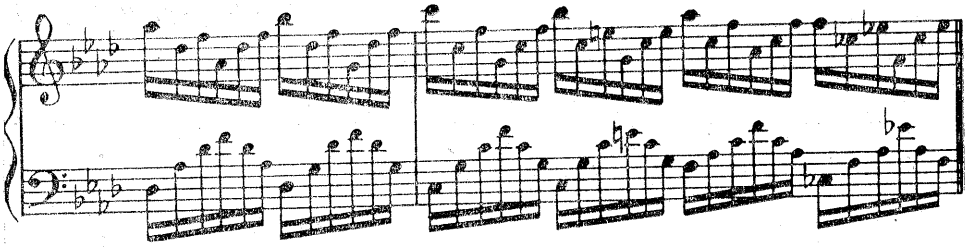


Melodia se desprinde dintr-o țesătură figurată, prin accentele sunetelor ce o compun, care le detașează de celelalte :

1114

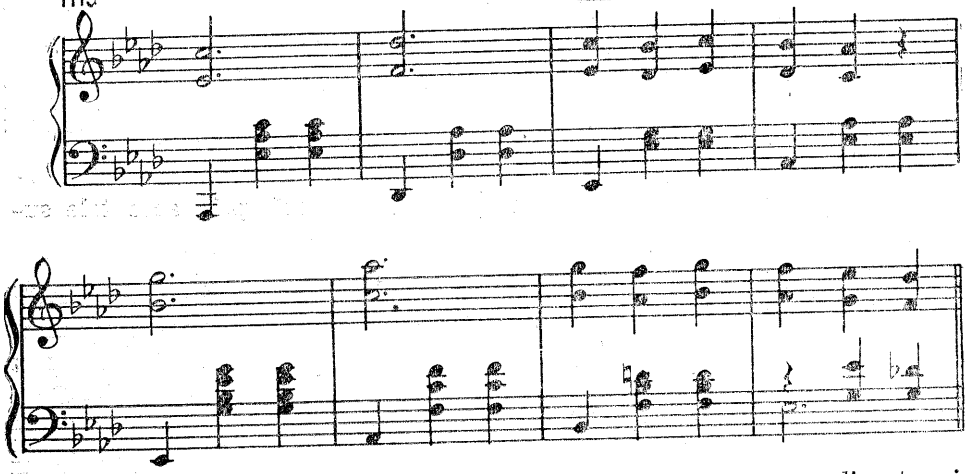
Chopin - Studiu op. 25





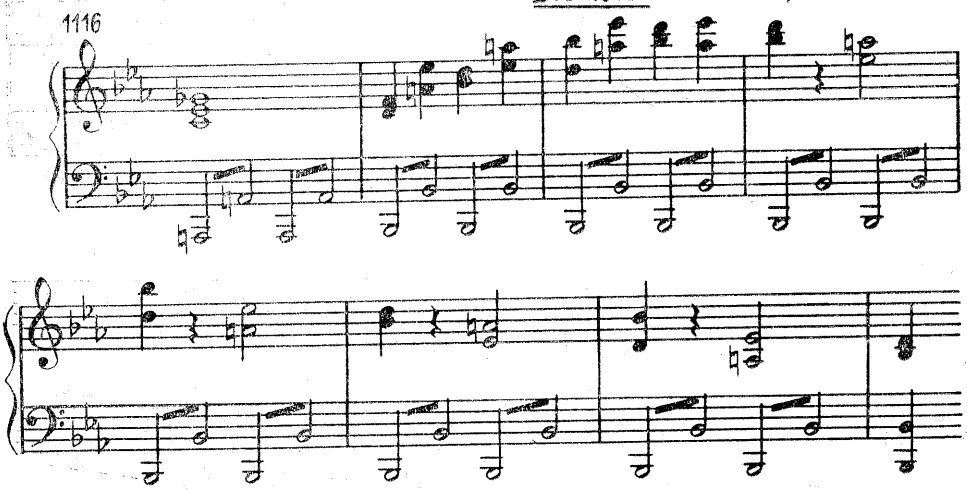
Melodia se desfășoară *simultan*, pe *două linii paralele* (de obicei, terțe și sexte ori alte intervale) :

1115 *Chopin - Valse brillante, op. 34 Nr. 1*



De asemenea, desfășurare combinată, pe linii contrare, directe și paralele :

1116 *Beethoven - Sonata op. 13 (Patetica)*

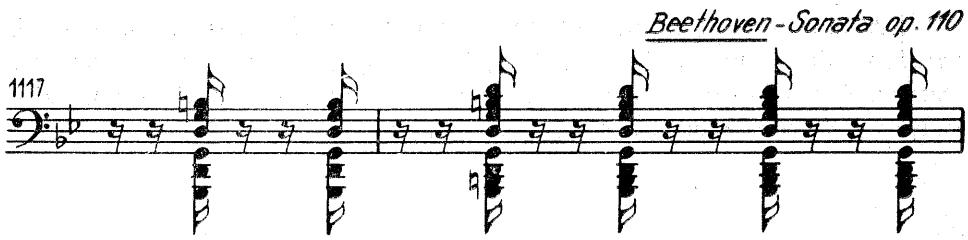


Acompaniamentul

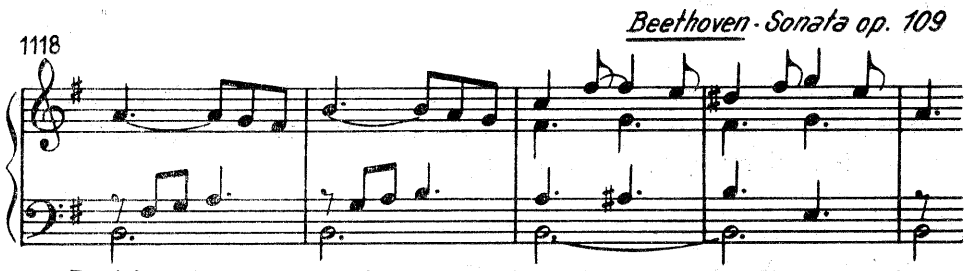
Remarcabila întindere sonoră, posibilitatea emiterii multor sunete simultane (8—10), o uluitoare viteză în străbaterea ambitusului, ca și o fulgerătoare posibilitate de a sări dintr-un registru în altul, de a le alterna sau suprapune, creează la pian nenumărate procedee de expunere armonică. Ne vom mărgini, în cele ce urmează, să le enumerăm pe cele mai frecvente. Studiul literaturii pianistice a tuturor stilurilor poate fi eficient și cel mai bun sfătuitor în acest domeniu.

Pozițiile armonice

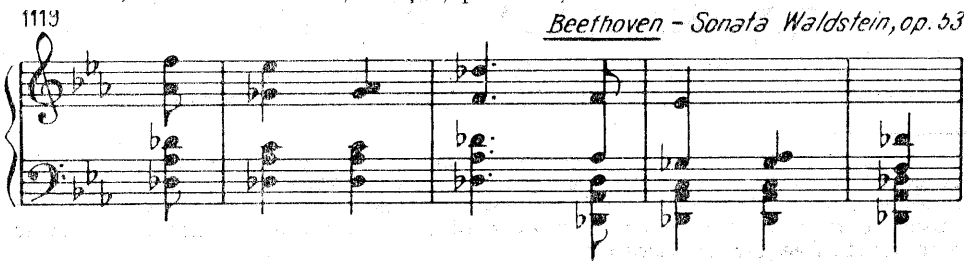
Poziția strînsă, datorită conformației mîinii și construcției claviaturii, este cea mai des utilizată, de unde și numele de *poziția pianistică.* De bun efect în jumătatea superioară, ea produce în grav sonorități neclare, sumbre. Numai o intenție vădită de a obține tocmai asemenea efecte, va justifica utilizarea ei în acest registru :



Poziția largă, decurgînd din coral, o întîlnim ceva mai rar decît cea precedentă :



Poziția mixtă rămîne, firește, posibilă, fără vreo remarcă deosebită :



Formele pianistice de acompaniament

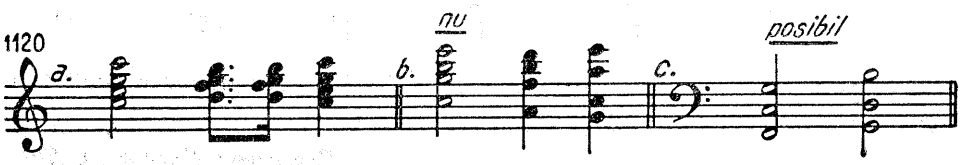
Una din puţinele insuficienţe ale pianului constă în faptul că, neemiţînd sunet continuu, nu poate menţine sau creşte intensitatea sunetului atacat. Acest lucru se va avea în vedere atunci cînd i se încredinţează durate lungi[1], sau crescendo-uri.

După modul de emisiune şi susţinere, deosebim :

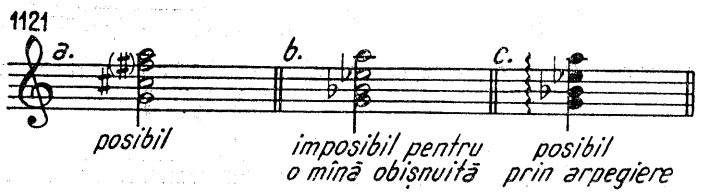
— *acorduri placate ;*
— *cluster ;*
— *acorduri arpegiate ;*
— *acorduri figurate ;*
— *acorduri repetate în valori scurte ;*
— *acorduri în tremolando sau baterie.*

Acorduri placate

Sînt denumite astfel, *acordurile ale căror elemente se atacă simultan.* În aceste acorduri, să nu se depăşească întinderea de o octavă, mai rar de o nonă. Uneori, la mîna stîngă, se extinde la nonă sau decimă dar, deseori, aceste ultime intervale nu sînt atacate de mîinile obişnuite simultan, ci printr-o rapidă arpegiere.

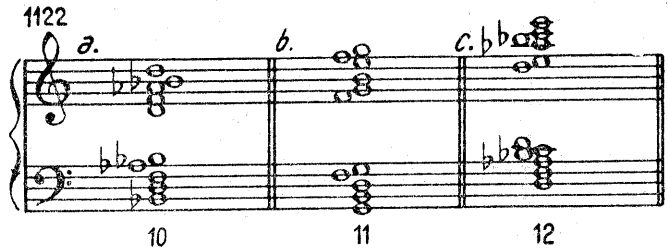


Prezenţa clapelor negre (diezi sau bemoli), în interiorul sau la extremitatea acordului, facilitează sau îngreunează execuţia, dacă ele creează degetelor anumite extinderi :



[1] În asemenea cazuri, un auxiliar îl constituie pedala de prelungire din dreapta. Se va evita atacarea a două sau mai multe acorduri pe aceeaşi pedală, sunetele învălmăşindu-se. Procedeul poate fi folosit atunci cînd se intenţionează special o supraetajare de acorduri, care să formeze un tot. Punerea pedalei se marchează : *Ped.* iar încetarea ei*

Maximum de sunete, obţinut în aceste acorduri, este de 10—12 (5—6 la fiecare mînă)[1]. În aceste cazuri, se va evita extinderea prea mare a mîinii sau intervale mai mari de terţă în etajarea internă a acordului, ca şi unele clape negre :

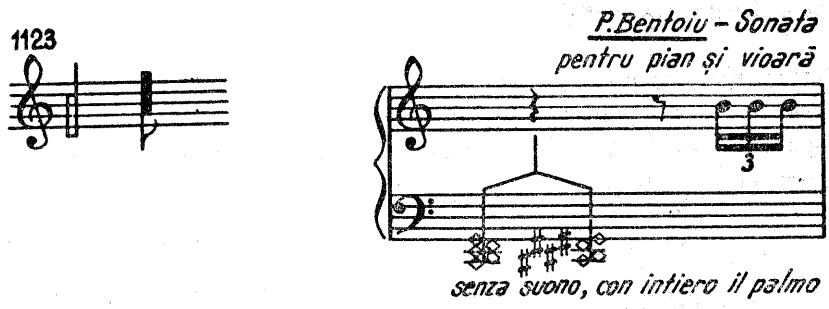


Situaţiile prezentate sînt însă destul de incomode şi rezultatele sonore nu justifică, de obicei, efortul execuţiei.

Clusterul[2]

Folosit uneori în muzica contemporană, *clusterul* este o coloană de cel puţin 10 sunete, alăturate prin semitonuri şi emisă ca un acord. Nu mai este vorba aici de un acord organizat, ci de un efect sonor, *clusterul* fiind dispensat de orice atracţie, obligativitate, tendinţă ascendentă, sau descendentă, el reprezentînd o entitate sonoră în sine şi nu o funcţionalitate.

În funcţie de suprafaţa sonoră a *clusterului*, se foloseşte pumnul, palma desfăcută sau antebraţul, indicîndu-se pe partitură doar notele extreme ale porţiunii ce se emite, reunite într-un dreptunghi.



Unii autori indică fiecare notă :

---

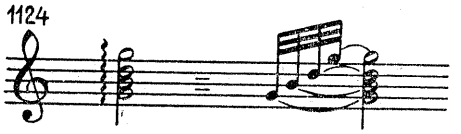
[1] Pentru a obţine 6 sunete la o mînă se apasă cu degetul mare (unu) pe două clape albe alăturate. Bineînţeles, un asemenea acord trebuie pregătit şi nu se poate abuza sau, înlănţui rapid cu un altul. Poate fi însă repetat.

[2] Primul care l-a utilizat la pian a fost compozitorul american Henry Cowell, către 1912.

Acordurile arpegiate

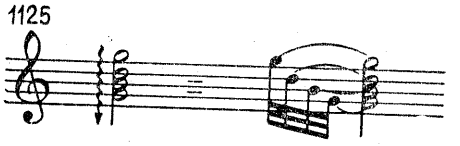
În acordurile arpegiate, elementele sînt aduse succesiv, ca în cele figurate, dar atît de repede, încît dau impresia aproape că sînt placate. Prin arpegiere, suprafața acordului poate fi extinsă pe mai mult de o octavă. Notarea lor se face printr-o linie ondulată, pusă înaintea acordului, care indică și sensul ascendent al succesiunii :

1124



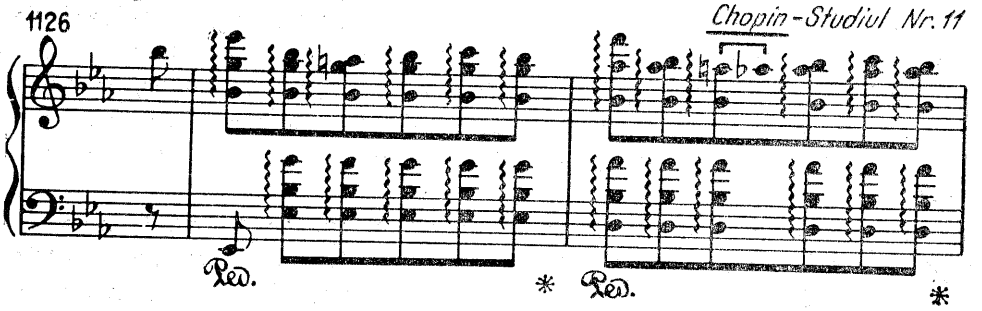
De asemenea, printr-o linie ondulată, cu săgeata în jos, pentru cele descendente :

1125



1126

Chopin - Studiul Nr. 11



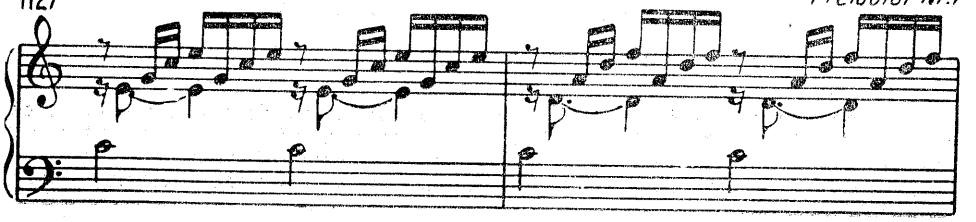
Acordurile figurate

Acordurile figurate se realizează prin aducerea succesivă a elementelor componente (figurație armonică).

Deosebim aici *figurația* (arpegierea) *simplă*, care se reduce strict la elementele acordului :

Bach - Clavecinul bine temperat
Preludiul Nr. 1

1127



1128

Mozart-Sonata K.V. 330

Figurația ornamentală, în care se intercalează și note melodice, este tipică mai cu seamă în muzica romantică, epocă de înflorire a virtuozității pianistice.

1129

Chopin-Studiul Nr. 12

Ibidem

Acorduri repetate în valori scurte

În felul acesta, se menține activă o situație armonică, pe o durată mai lungă :

1130

Mozart-Sonata K.V.310

Acorduri în tremolando sau baterie

Aceste acorduri folosesc alternanța rapidă a sunetelor care le alcătuiesc, creînd o senzație de tensiune, frenezie sau dramatism. Ele sînt

utilizate mai puțin în muzica de piano-solo, fiind întîlnite, de obicei, în muzica de acompaniament și în reducțiile orchestrale pentru pian :

1131 *Allegro con brio* — *Beethoven - Sonata «Waldstein», op. 53*

1132 *Adagio* — *R. Wagner - Lohengrin (Reducția de pian)*

Etajele sonore. Vocile

În desfășurarea armoniei la pian vom distinge planuri, niveluri, care se etajează, rezultînd din mișcarea și agitația create de figurația melodică[1].

Aceste *etaje* sonore capătă rolul și semnificația vocii din corul obișnuit :

1133

[1] Pianul nefiind un instrument cu sunet continuu se recurge, deseori, la arpegierea în diferite desene, pentru menținerea sau intensificarea unor stări armonice.

echivalează cu:

Sintetizate în acorduri, aceste etaje vor fi tratate asemenea vocilor, urmînd a li se încredința aceleași desfășurări, recomandări și interdicții făcute anterior. În consecință, în exemplul 1 134, sensibila (A) nu se consideră nerezolvată, fiindcă este urmată de cvinta inferioară *mi* (B) — care nu corespunde nivelului său — ci rezolvată (C) la tonică, la același etaj sau voce :

1134

De asemenea, septima *(fa)* se rezolvă corect la același nivel (voce), în *mi*.

În schimb, în exemplele următoare avem situații interzise :

1135

Suprimarea unor interdicții corale

În afară de extinderea ambitusului, semnalată de la început, am mai vorbit de suprimarea unor interdicții specific vocale, care nu-și mai găsesc justificarea aici[1]. Printre ele vom enumera :

— *distanțele între voci ;*

— *intervalele dificile de intonat interzise ;*

[1] Nu e mai puțin adevărat că, la mijloc, e și o problemă de stilistică. Clasicii transferă destul de sever stilul coral în cel pianistic, care sub degetele romanticilor se emancipează tot mai îndrăzneț.

— *rezolvarea disonanțelor la altă voce ;*
— *falsa relație ;*
— *octavele paralele.*

Distanțele între voci

Instrumentul, sunînd egal pe toată întinderea, iar bogăția armonicelor umplînd spațiile dintre note, precauția limitării distanței de la o voce la alta devine inutilă. Dată fiind frecvența poziției pianistice, nu se pune problema distanțării sunetelor emise de o mînă, ci între cele două mîini sau între cele două nivele instalate de o mînă[1].

Intervale dificile de intonat

Dat fiind faptul că dificultatea intonării oricărui interval nu se mai pune, dispare și interdicția utilizării oricăruia dintre ele. De asemenea, salturile oricît de mari, în tempouri rapide, sînt posibile ; aici stă, dealtfel, deosebirea esențială între genul coral, vocal și cel instrumental[2].

Intervalele mărite și micșorate, septimele, nonele precum și cele care depășesc octava pot fi folosite fără restricțiile din armonia corală.

Dacă în muzica instrumentală preclasică și clasică se mai păstrează o oarecare rigoare și rezervă, determinate de influența corală, de stil, și de posibilitățile instrumentului, cu Beethoven și cu romantismul care îi urmează, o serie de compozitori, străluciți pianiști, au dus avîntul de înflorire a pianisticei (care dispune și de instrumente tot mai perfecționate) la neîntrecute și uluitoare pagini de virtuozitate.

Rezolvarea disonanțelor la alt nivel (voce)

Dată fiind unitatea timbrală a instrumentului, disonanța poate fi rezolvată în acordul următor și la altă voce (nivel).

Îacă de la Bach, remarcăm că, în cazul recitativelor acompaniate, *septima de dominantă din bas* (V^2), cîntată la orgă sau clavecin, putea sări în *fundamentala acordului de tonică :*

---

[1] De obicei, stînga.

[2] Totodată, trebuie să remarcăm, în ultima vreme, o influență a stilului instrumental asupra celui coral, unde se constată o adevărată revoluție în emanciparea tehnică, unde intervale și situații armonice inexecutabile, devin astăzi posibile. O adevărată instrumentalizare a corului.

1136

Bach - Johannespassion

1137

Beethoven - Sonata op.31, Nr.1

3 3

sensibila

Bineînțeles, nu trebuie să se exagereze, adoptîndu-se pentru pian o libertate excesivă în conducerea vocilor. Asemenea licențe se găsesc destul de rar și ele vor fi justificate de conducerea melodiei principale sau de obținerea unor anumite sonorități, mai cu seamă în ambianța unui stil riguros.

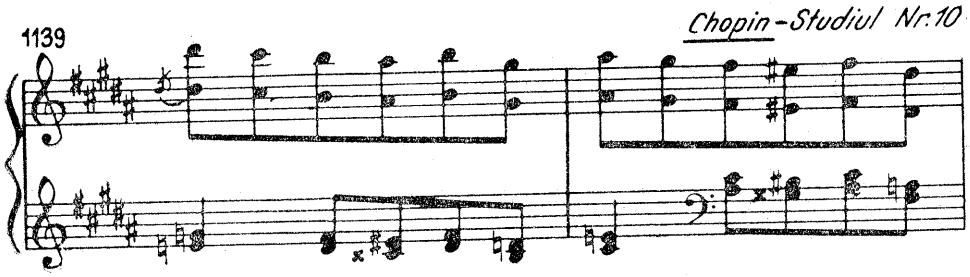
Falsa relație

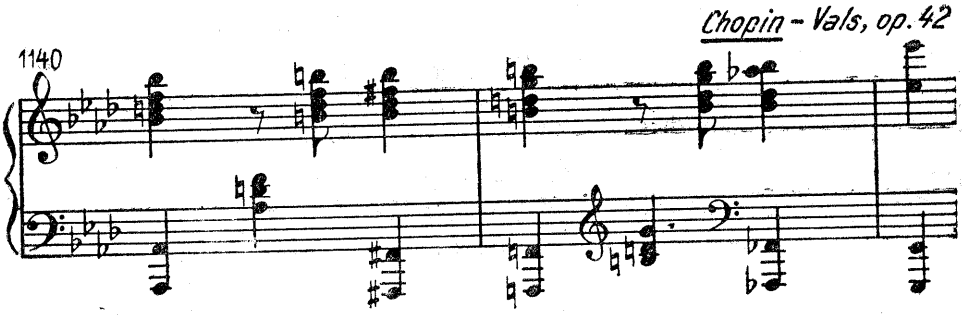
Falsa relație poate fi practicată la pian, fără restricții, mai ales într-un stil mai liber :

1138

Prokofiev - Sonata a VI-a, op.82

După cum am mai menționat, *octavele paralele* vor fi frecvent utilizate *pentru a consolida melodia* sau *basul* :





La acest stil *armonic pianistic*, ușor schițat în ex. 1 139 și 1 140 se mai adaugă celălalt : *contrapunctul pianistic*, cu ample desfășurări de linii melodice simultane, care nu intră în obiectivul disciplinei noastre. Bineînțeles, varietatea literaturii pianistice (cu celelalte aspecte menționate aici : game, triluri, salturi de note izolate etc.) nu poate și nu trebuie să fie îngustate prin încercări de catalogare.

Am ales cîteva, din cele mai firești și mai folosite aspecte, lăsînd — după cum am mai spus — cercetării directe a partiturilor rolul de fidel informator și competent îndrumător.

Vioara

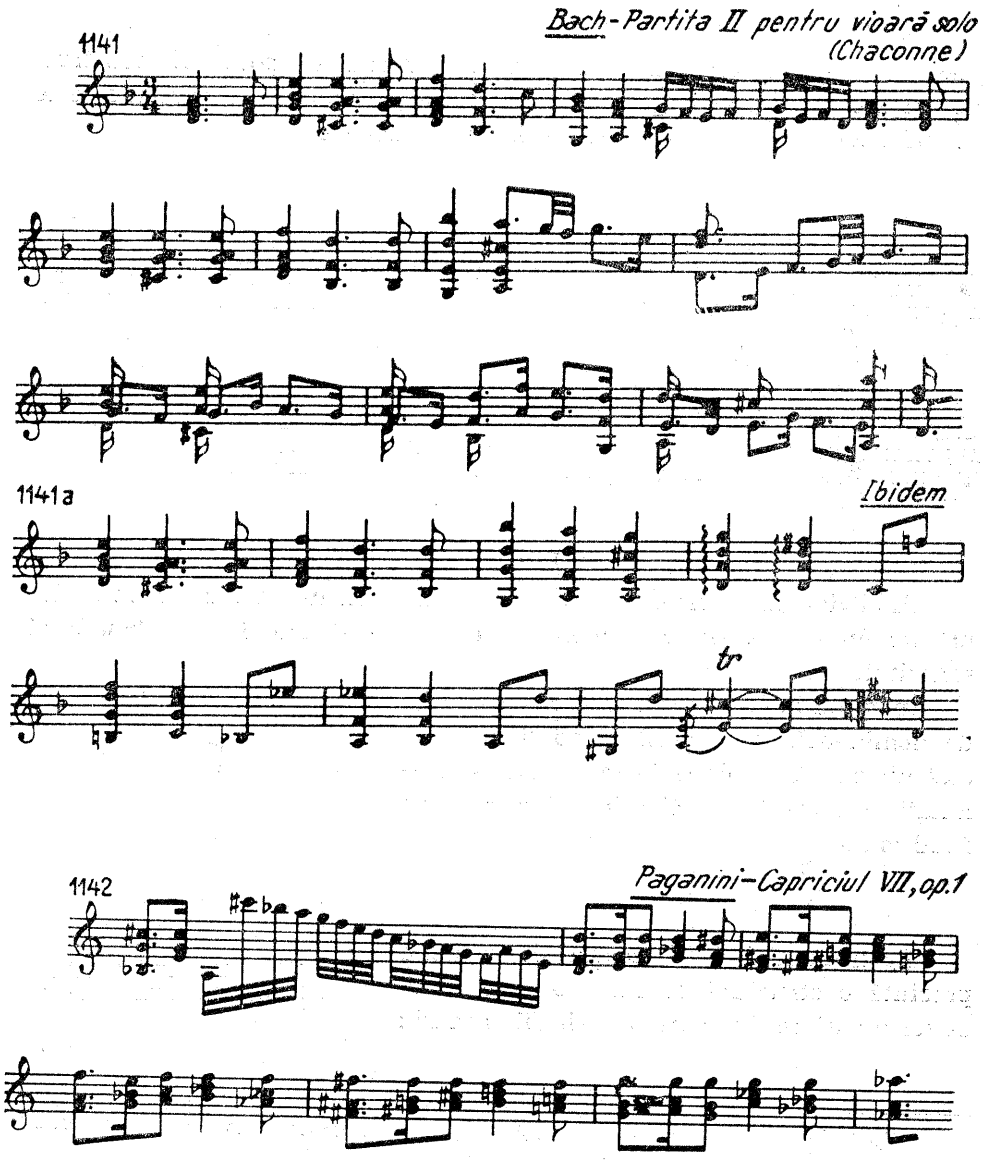
Prin esența sa melodică, vioara are totuși și unele posibilități polifonice, putînd emite, în anumite poziții, *două* și *trei sunete simultan*, după cum arcușul pune în vibrație *duble* sau *triple corzi*.

Tratatele vorbesc și de *cvadruple corzi*, dar, în acest caz, e vorba propriu-zis de emiterea rapidă *arpegiată* a două+două sunete sau trei+unu, oferind urechii iluzia a patru sunete.

Dată fiind construcția și tehnica instrumentului, cele mai severe reguli de etajări și înlănțuiri acordice trebuie să cedeze întîietatea po-

sibilităților violonistice. Iată de ce, în cazul de față, armonia va trece pe planul doi, urmărind să selecteze și să adapteze ceea ce tratatele de instrumentație ne pun la dispoziție, referitor la coardele multiple.

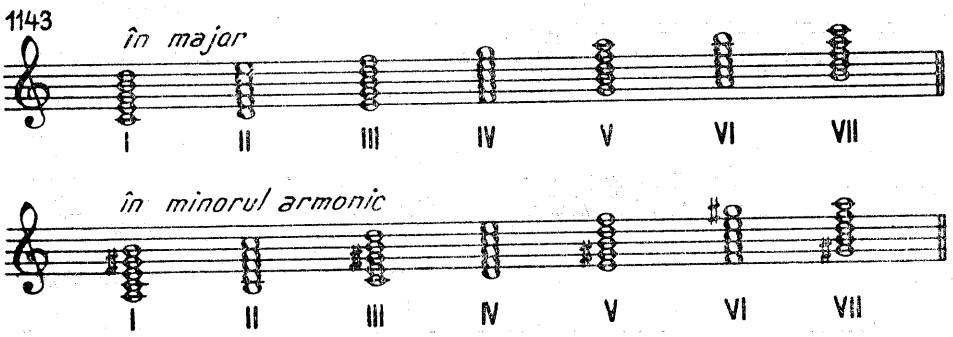
Dealtfel, asemenea desfășurări armonice sînt episodice și încredințate numai soliștilor, în momentele neacompaniate, în scopul desfășurării violonistice la maximum, cu propriile și totalele ei resurse.



XXII. Acordurile de cinci, şase şi mai multe sunete

Dacă, în armonia clasică, acordul de cinci sunete, de nonă, era plasat numai pe dominantă, în muzica modernă el poate fi construit pe oricare din treptele gamei. În acest caz, nona de dominantă este considerată principală, iar toate celelalte secundare :

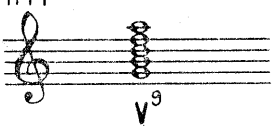
1143



Analizînd acordurile, vom constata că, realizate numai din materialul tonalității respective, în mod firesc, ele diferă în construcție și sonoritate[1].

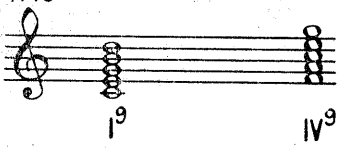
În tonalitatea majoră, acordul de nonă de dominantă, pe care îl cunoaștem, este alcătuit simetric : două terțe mari la extremități și două terțe mici în interior, nona fiind mare :

1144



Pe treptele I și IV acordurile de nonă prezintă o structură comună, o alternanță de terțe majore și minore, nonele fiind mari :

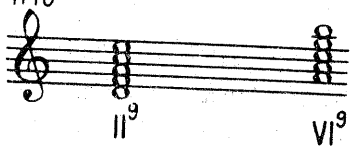
1145



[1] Spre deosebire de nonele lui Debussy, care, utilizate constant de tip dominantic, în lunecări treptate, anulează tonalitatea.

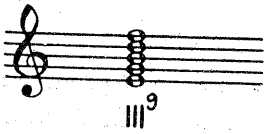
Pe treptele II și VI, structura *acordurilor de nonă* conține alternanța *terțelor majore* și *minore nonele* fiind, de asemenea, *mari*. Ele sînt, totodată, nonele cele mai utilizate, după cea de dominantă, fiind cele mai puțin aspre :

1146



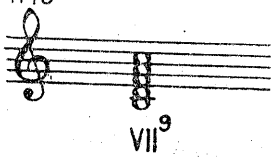
Acordul de nonă pe treapta a III-a conține *trei terțe minore* și *una majoră*, fiind vorba de o *nonă mică* :

1147



Acordul de pe treapta a VII-a conține, de asemenea, o *nonă mică*, fiind alcătuit tot din *trei terțe minore* și *una majoră* numai altfel etajate :

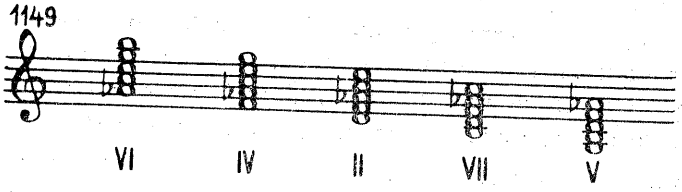
1148



Dată fiind sonoritatea lor, *acordurile de none mici* de pe treptele III și VII nu sînt utilizate în muzica corală — rara lor apariție fiind justificată de un marș armonic.

În majorul armonic, prezența treptei a VI-a coborîtă modifică structura acordurilor respective, reducîndu-le asprimea, în majoritatea cazurilor :

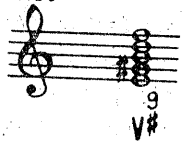
1149



Deosebită apare construcția acordului de pe treapta a VI-a, în care *nona este mărită, septima mare, cvinta mărită* și *terța majoră*, ceea ce conferă agregatului o expresie de expansivitate și tensiune sporită.

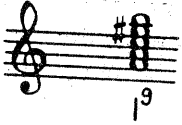
În minorul armonic acordul de *nonă de dominantă* este o *nonă mică*, a cărei asprime este, în cazul de față, anihilată de etajarea generală a acordului, fapt care îl face din plin utilizabil, cum, dealtfel, s-a văzut la timpul cuvenit și este analog cu cel de dominantă din majorul armonic :

1150



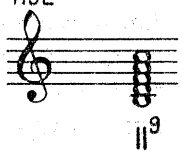
Pe treapta întîi, *acordul de nonă mică* provine din *două terțe mici*, care încadrează la mijloc *două terțe mari*, conținînd astfel *o cvintă mărită* :

1151



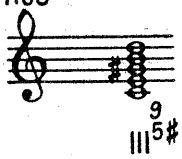
Acordul de nonă al treptei a II-a ne este cunoscut, fiind identic cu cel al treptei a VII-a din major :

1152



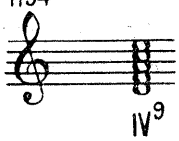
Acordul de pe treapta a III-a e alcătuit dintr-o *nonă mare*, cu *septimă mare, cvintă mărită* și *terță majoră* față de fundamentală :

1153



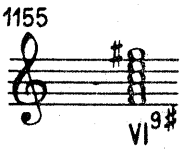
Acordul de nonă de pe treapta a IV-a este identic construit cu cele de pe treapta a II-a din major, avînd aceeași largă utilizare :

1154



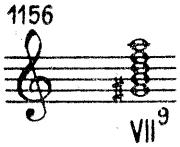
Acordul de pe treapta a VI-a este alcătuit din *nonă mărită, septimă mare, cvintă perfectă* și *terță mare*. Numai cvinta îl deosebește de acordul treptei a VI-a din majorul armonic, despre a cărui deosebită expresivitate am pomenit mai înainte :

1155



În sfîrșit, acordul treptei a VII-a conține o *nonă mică*. Ca etajare de terțe, el poate fi privit ca o răsturnare în oglindă a acordului de nonă de dominantă, care, peste o *terță mare*, suprapunea *trei terțe mici*. *Aici*, peste *trei terțe mici*, suprapunîndu-se *o terță mare* :

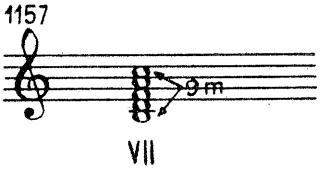
1156



Considerate drept none artificiale (provenind nu din rezonanța naturală, ci din suprapuneri de terțe) ele sînt, în marea lor majoritate, construcții sonore ale secolului XX.

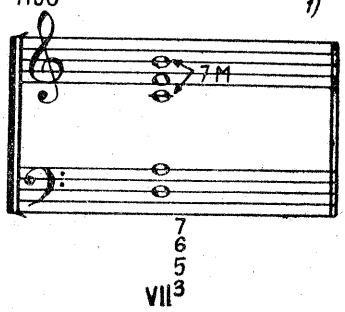
Ascultînd și cercetînd fiecare acord de nonă, vom constata că nu toate au aceeași satisfăcătoare sonoritate sau aceeași valoare expresivă, ca să nu mai vorbim de ambianța, de relațiile în care sînt plasate, un alt factor determinant în utilizarea lor. De asemenea, se va avea în vedere etajarea elementelor acordului, care poate ameliora sau agrava o sonoritate. De pildă, intervalul de *nonă mică*, care creează, de obicei, o senzație aspră sau mai puțin plăcută, se îndulcește prin *răsturnarea* într-o *septimă mare*. În felul acesta, o sonoritate nu prea îmbietoare, ca aceea a acordului de nonă de pe treapta a VII-a din major, în stare directă :

1157



Se ameliorează în răsturnare și într-o altă etajare :

1158 [1]

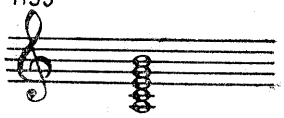


Un alt factor hotărîtor în sonoritatea unui acord de nonă îl constituie *omisiunea.*

Știm că, lucrînd la patru voci, sîntem obligați să renunțăm la unul din elementele acordurilor de cinci sunete. **Omisiunea** prezintă mai multe avantaje. Pe de o parte ușurează realizarea, prin renunțarea la acel sunet care ar putea îngreuna sau compromite corectitudinea înlănțuirii, pe de altă parte, prin eliminarea unei note, dispare o disonanță din acord[2], obținîndu-se, astfel, o sonoritate mai puțin dură, mai echilibrată.

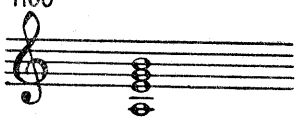
De exemplu, următorul acord de nonă

1159



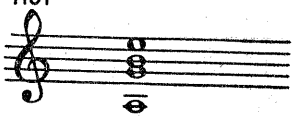
sună mai puțin aspru dacă vom *elimina terța acordului,* care se ciocnește cu *nona,* într-o disonanță de *septimă mare :*

1160



Sonoritatea se echilibrează și mai bine, printr-un schimb de poziție, acordînd sopranului nu *disonanța nonei ci consonanța cvintei :*

1161



Un alt aspect al utilizării acordurilor de nonă îl constituie faptul că, dacă lucrăm exclusiv diatonic și cu toate cele cinci sunete prezente în acord, nu ne mai rămîn pentru acordul următor decît două sunete[3] noi. Acest material comun între acorduri, dacă se înlănțuie numai

---

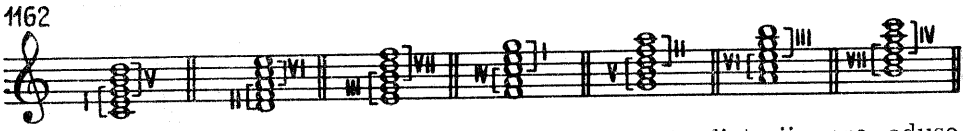
[1] S-ar putea ca unii teoreticieni să nu-l considere un veritabil acord de nonă, aceasta fiind plasată sub fundamentală. La aceste none, e permis.

[2] Bineînțeles, nu vom putea renunța la fundamentală și nonă.

[3] Realizînd acordurile de nonă, la patru voci, acest fenomen se atenuează. Renunțîndu-se la un element, acesta poate să apară în acordul următor ca o noutate.

acordul de nonă, creează o pastă sonoră omogenă, îngroşată, şi, dacă se abuzează, monotonă. Pe lîngă aceasta, un alt efect important al acordurilor de nonă stă în neutralizarea funcţiunilor, fapt care duce la slăbirea sau chiar anularea tonalităţii. Într-adevăr, dacă ne gîndim că un acord de nonă reuneşte, în alcătuirea sa, două trisonuri,

1162

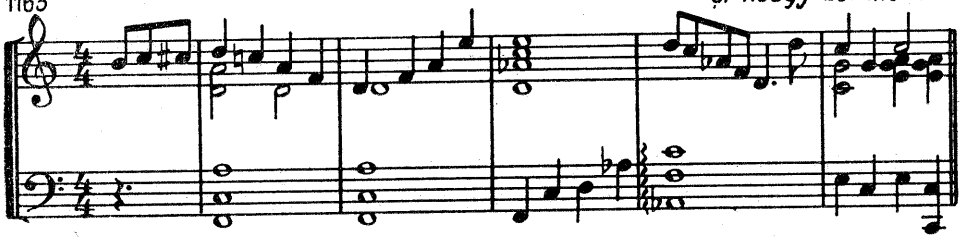


vom constata că unele din ele conţin funcţiuni contradictorii, care, aduse succesiv, afirmă tonalitatea dar, reunite simultan, o slăbesc, uneori chiar pînă la disociere, căci atracţiile între acorduri se diminuează, dispar. Aceste observaţii nu trebuie interpretate drept o pledoarie împotriva acordurilor de nonă, ci o remarcă privind utilizarea lor, care trebuie să fie justificată de expresia pe care o urmărim, cunoscînd, totodată, consecinţele unei exclusive şi îndelungi folosiri.

Acordul de nonă rămîne un acord tipic epocii şi sensibilităţii noastre, nu numai în muzica aşa-zisă grea, dar chiar şi în muzica uşoară:

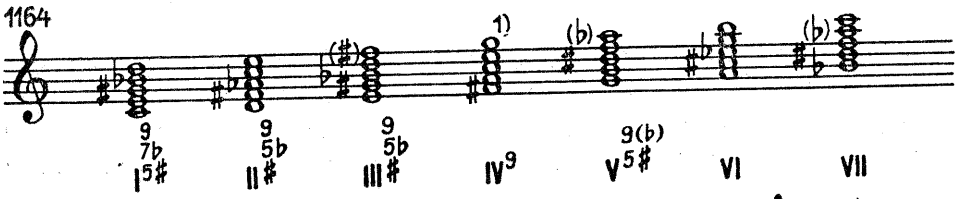
Stardust de Mitchel Parish şi Hoagy Carmichael

1163

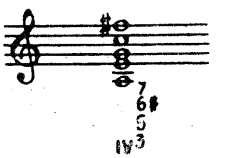


Monocromia, decurgînd din folosirea exclusivă a nonelor diatonice, poate fi corectată prin folosirea cromatismelor. În felul acesta, materialul sonor extins oferă o diversitate mai mare de acorduri. Iată cîteva exemple :

1164

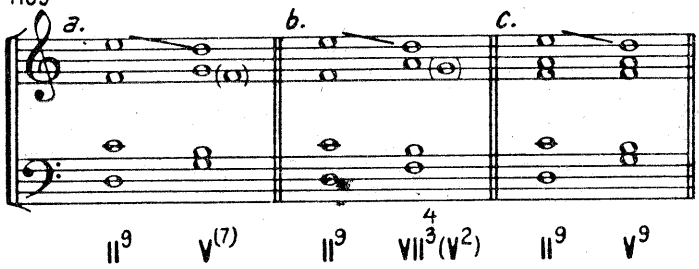


[1] Sonoritatea acordului se îmbunătăţeşte într-o altă etajare :



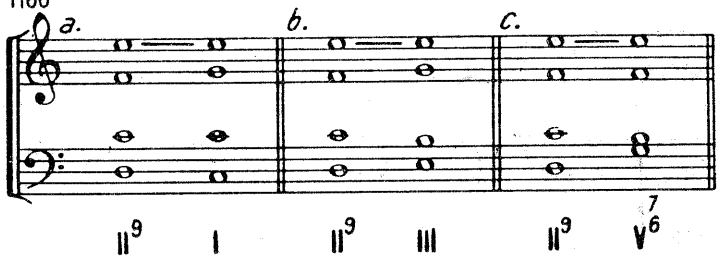
Rezolvarea acordurilor de nonă se realizează prin *coborîrea* treptată, conform stilului sever,

1165



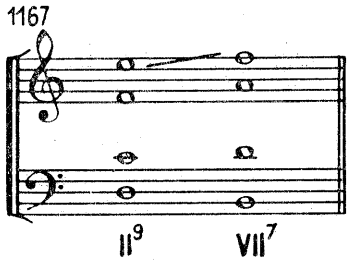
prin *menținerea* ei în acordul următor,

1166



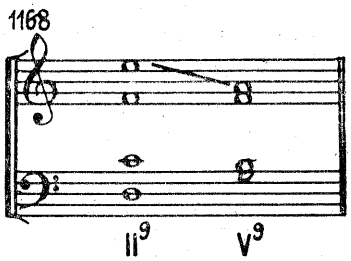
prin *urcare* treptată, mai ales semitonală,

1167



sau prin *salt*, atunci cînd acordul este considerat o consonanță, o entitate în sine :

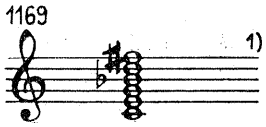
1168



Acorduri de șase și șapte sunete

Rezonanța ne oferă, în mod natural, acordul de *undecimă* :

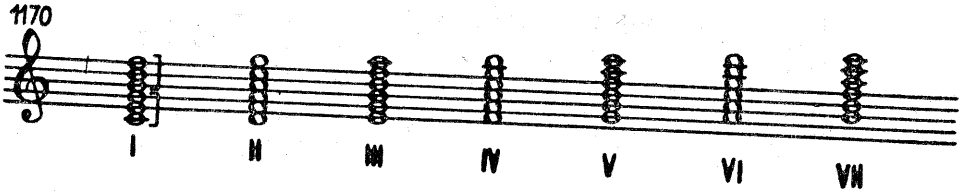
1169



[1] Se știe că, în rezonanță, *fa diez* e un sunet aproximativ între *fa* și *fa diez* temperate.

Acordul nu a intrat în limbajul armonic tot atît de curent ca cel de nonă. El este adus rar și cu precauții. Construit diatonic, acordul ar putea fi utilizat, în principiu, pe orice treaptă[1] :

1170

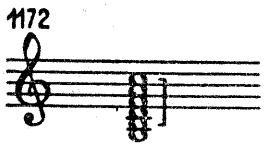


1171

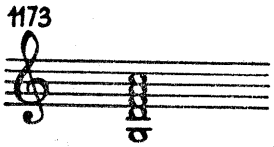
Nu în toate cazurile sună satisfăcător.

În etajări, nonele mici sună mai aspru, fapt pentru care sînt preferate răsturnările lor, septimele mari. De asemenea, eliminarea unui sunet, care creează o disonanță mai aspră, îndulcește sonoritatea. Acordul 1 172 este mai aspru decît 1 173 :

1172



1173



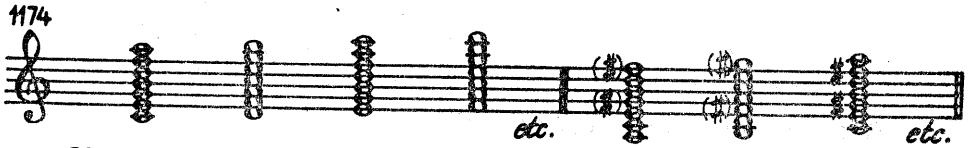
În cazul *acordului de undecimă*, se poate observa că este vădit vorba de un acord compus, suprapunîndu-se unei funcțiuni contradictorii, care se neutralizează, ceea ce micșorează diversitatea materialului în înlănțuiri.

Acordurile nu mai sînt supuse unei rezolvări anumite.

Cromatizarea le poate diversifica și ameliora uneori sonoritatea. Acordul tip, provenit din rezonanță, poate constitui un exemplu.

Acordul de șapte sunete[2], (terțiadecima) diatonic, este în fond un acord unic și așezarea sa pe fiecare treaptă echivalează cu o răsturnare :

1174



Observațiile referitoare la etajarea elementelor, semnalate mai înainte, rămîn valabile și aici.

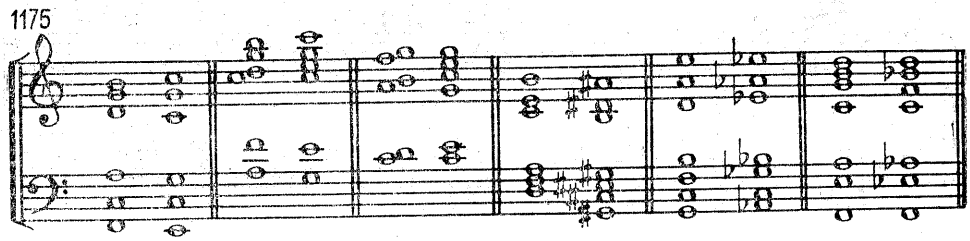
---

[1] Un acord de șase sunete poate da naștere, cu cele cinci răsturnări, la 720 de variante.

[2] *Acordul de terțiadecimă* poate genera 5 040 de variante.

Cîteva înlănțuiri cu acorduri de șase sunete și de șapte sunete :

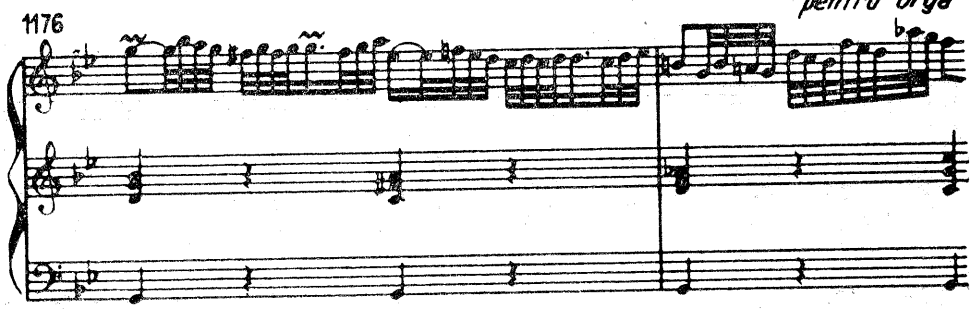
1175



Aceste acorduri trebuie aduse cu rezervă și justificare, pentru anumite momente sau pentru o anumită expresie, pe porțiuni scurte. Altfel, riscă să-și piardă personalitatea, contopite într-o pastă sonoră uniformă. Cromatismele pot aduce uneori înviorări binevenite.

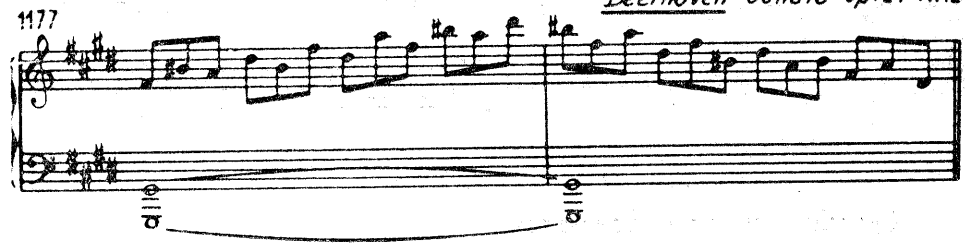
Bach-Fantezia și fuga în sol minor pentru orgă

1176



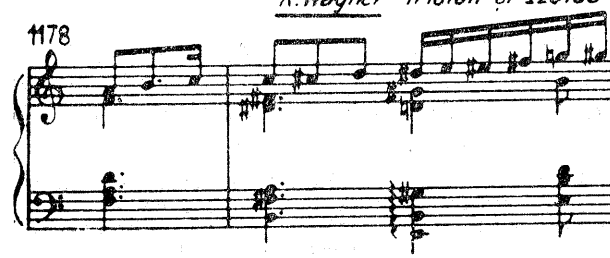
Beethoven-Sonata op. 27 Nr. 2

1177



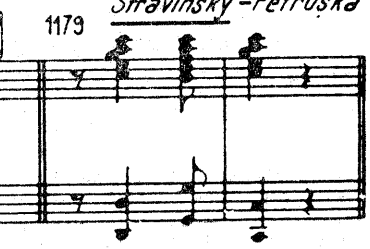
R. Wagner-Tristan și Izolda

1178



Stravinsky-Petrușka

1179



1180 Ravel - Tombeau de Couperin

1181 Fanelli - Tablouri simfonice

1182 Stravinsky - Rossignol

1183 Prokofiev - Suita scită

1184 Darius Milhaud Salade

Acorduri cu note adăugate

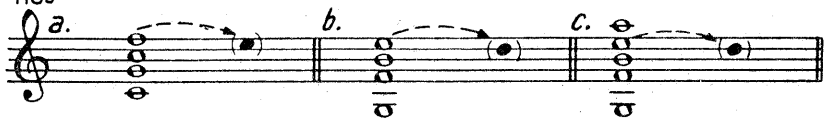
(note străine, nerezolvate)

În stadiul armoniei pe care o cercetăm acum vom întîlni acorduri cu sunete străine de structurile clasice, *apogiaturi* sau *broderii* care nu se mai rezolvă[1], *integrîndu-se în structura acestora*. Dacă în armonia tra-

[1] Exprimîndu-ne astfel, o facem din punctul de vedere al armoniei clasice, pentru a porni de la cunoscut la necunoscut. În acest capitol, al armoniei secolului XX, se suspendă ierarhia și dependența între sunete. Construcția sonoră devine o entitate în sine, care nu mai datorează nimic rezolvărilor clasice.

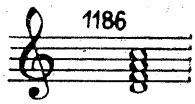
dițională ele începeau să apară ca niște excepții tolerate, acum ele vor fi consacrate ca formațiuni curente, de sine stătătoare :

1185



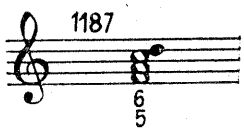
Această nerezolvare, pe lîngă senzația de suspendare pe care o creează, generează noi agregate sonore mai puțin obișnuite și, totuși, apropiate de acordurile cunoscute, evitînd bruschețea unor construcții artificiale, contribuind, astfel, și la îmbogățirea limbajului armonic. Mai mult decît atît, aceste note străine de acordul propriu-zis vor coexista cu elementele reale pe care le apogiază, constituind curent ceea ce teoreticienii denumesc *note adăugate*, fapt pe care Rameau l-a presimțit cu două secole mai înainte, cînd considera acordul de septimă

1186

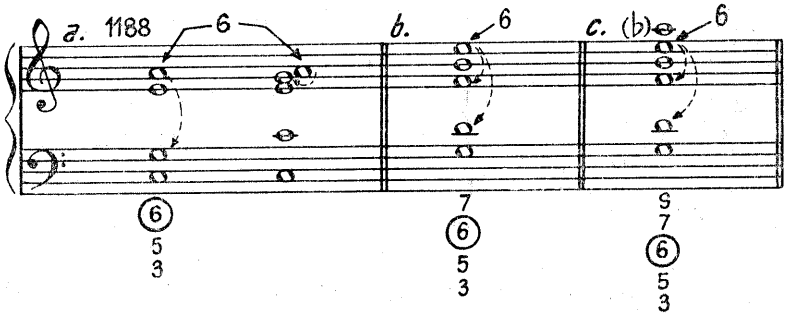


drept un acord major cu sextă adăugată.

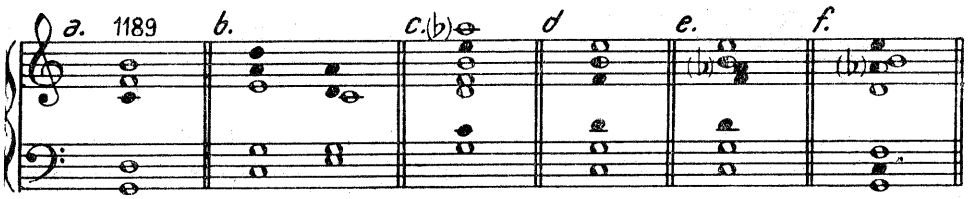
1187



Dealtfel, și în această fază, elementul cel mai utilizat va fi în primul rînd sexta, în acordul de trei, patru sau cinci sunete.



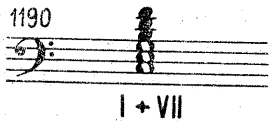
În afară de sextă, printre notele adăugate pot figura apogiaturile celorlalte elemente ale acordului : secunda (nona) și cvarta[1].



[1] *Messiaen* precizează : cvarta mărită, ca urmînd firesc din seria armonicelor naturale, după nonă.

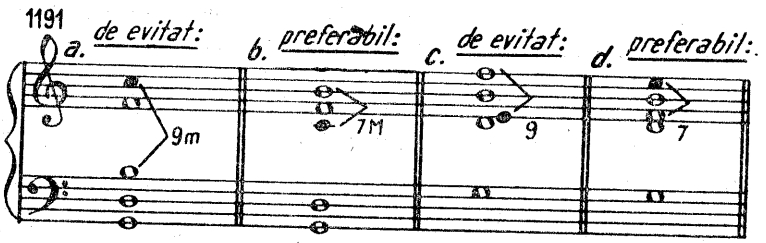
(Notele negre reprezintă sunete adăugate acordului, cele înnegrite pe jumătate sunete care pot da naștere la duble interpretări, fie ca sunete reale, fie ca sunete adăugate.)

Dealtfel, formațiile mai complexe pot da naștere, în totalitatea lor, la mai multe interpretări. De pildă, în cazul ex. 1 189—*d*, agregatul sonor poate fi considerat și ca rezultanta a două acorduri suprapuse[1] :

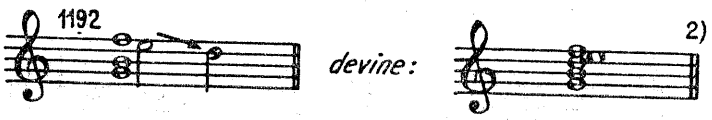


La cazul *e*, același exemplu, în afară de interpretarea de mai sus și de cea a unor acorduri suprapuse, se mai poate vorbi și de un acord de *nonă de dominantă*, cu *sextă adăugată*, pe o pedală de *tonică*.

În orice caz, la toate aceste acorduri trebuie să atragem atenția asupra modului în care se face etajarea, suprapunerea elementelor, pentru a se obține o mai bună sonoritate. În acest scop, se vor *evita nonele mici*, care vor fi *răsturnate în septime mari*. De asemenea, se va prefera spațierea elementelor :



Unii teoreticieni[2] explică prezența acestor note adăugate drept o infiltrare a *succesivului* în *simultaneitate*. Cu alte cuvinte, elementele care ar trebui să se audă în timp, succesiv, sînt reunite simultan, contopite într-un singur moment :

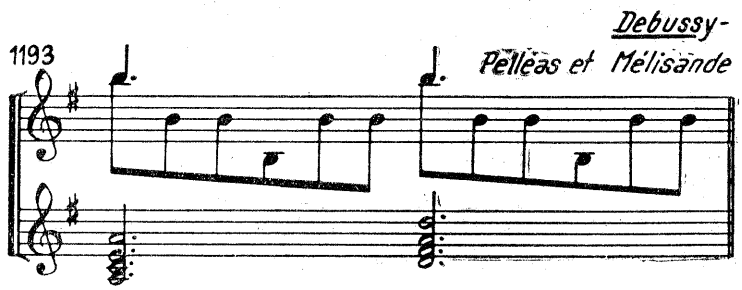


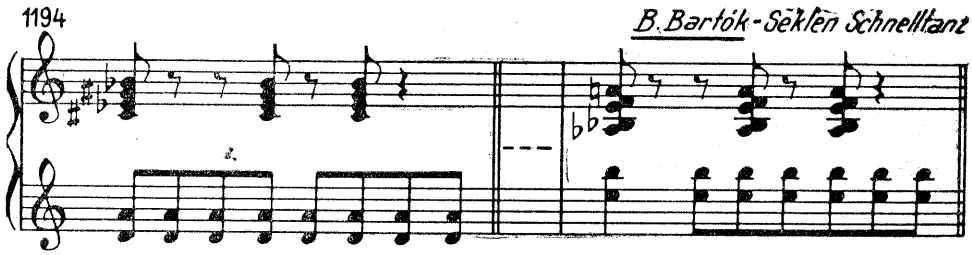
Oricare ar fi însă interpretarea sau teoretizarea lor, acordurile cu *note adăugate* sau cu *apogiaturi nerezolvate* s-au impus, prin frecventa

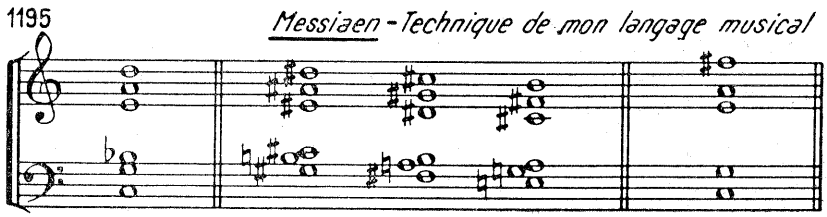
[1] Acest capitol va fi expus aparte, ulterior.
[2] Sonoritatea nesatisfăcătoare a poziției strînse a acestui acord dispare prin spațiere (vezi ex. 1191—*d*).

lor utilizare în muzica sec. XX, în a cărui sensibilitate se integrează, încît și-au cîștigat cu prisosință cetățenia în patrimoniul armoniei contemporane.

Cîteva exemple de acorduri cu note adăugate :





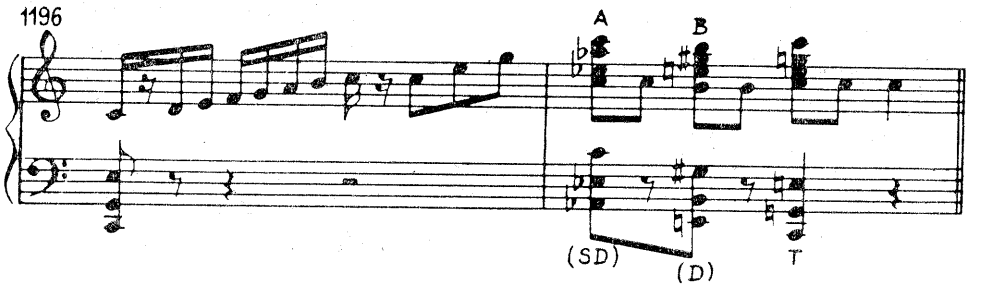


Acorduri de împrumut

(acorduri—surpriză)

Denumim astfel, acordurile străine de tonalitatea în care apar și care nu determină o modulație, ci servesc doar pentru a colora, pentru a înviora sau pentru a crea o surpriză. Un foarte interesant exemplu ne oferă *Prokofiev*, în *Romeo* și *Julieta :*

1196



Din punct de vedere melodic, tonalitatea *Do major* este afirmată categoric, ca și sublinierea marcată a cadenței *(do, si, do)*.

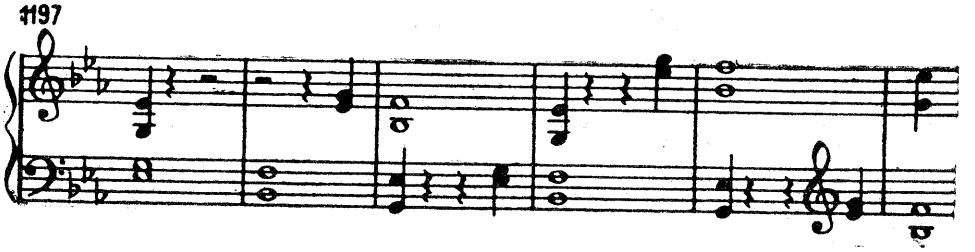
Cele două trisonuri A și B, provenite din alte tonalități, se integrează în rolurile acordurilor de subdominantă și dominantă, cu care urechea și simțul nostru armonic sînt obișnuite în acest punct cadențial și cu care posedă cîte o notă comună.

Pentru a crea efectul de surpriză, se recurge la tonalități destul de depărtate, care să posede și note comune (în cazul respectiv la distanță de patru cvinte suitoare și patru coborîtoare). Utilizarea unor asemenea acorduri trebuie condusă cu economie și prudență, pentru că abuzul lor toceşte tocmai efectul scontat.

Acorduri prin suprapuneri de funcțiuni (trepte)

În agregatele care urmează e vorba nu numai de unul sau două sunete adăugate, ci de un întreg acord suprapus. Unii teoreticieni pornesc acest capitol, exemplificînd cu sonata *Das Lebewohl*[1] de Beethoven (nr. 26, op. 81, a), unde acordul de tonică este suprapus pe cel de dominantă și viceversa.

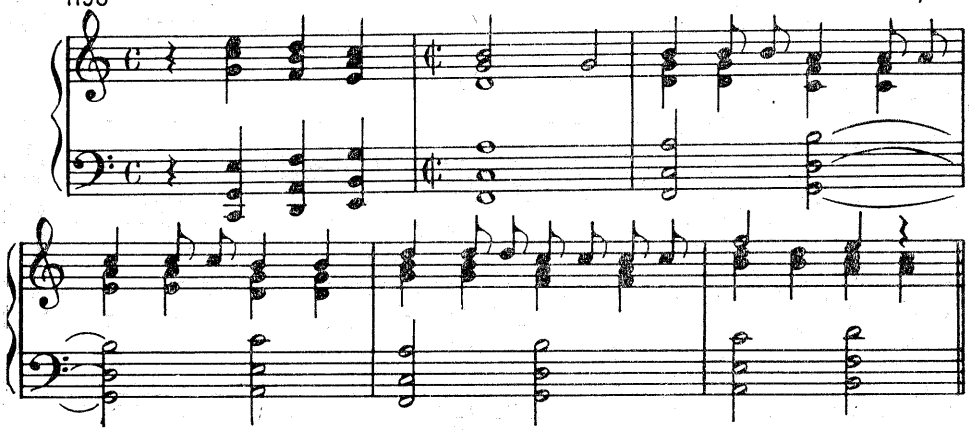
1197



În exemplul care urmează, e vorba tot de suprapuneri de acorduri cu funcțiuni diferite, aparținînd aceleiași tonalități. Darius Milhaud le folosește curent :

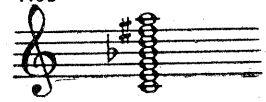
[1] Adio, rămas bun (în germană).

1198 (Les malheurs d'Orphée)

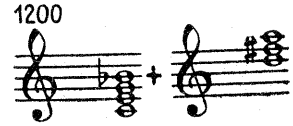


Acorduri prin suprapuneri tonale

1199



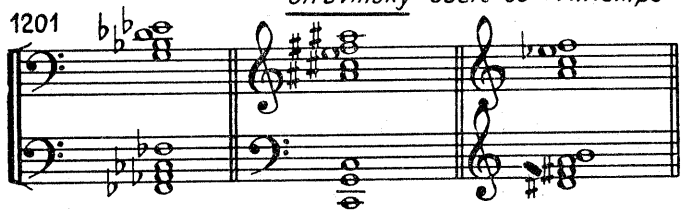
1200



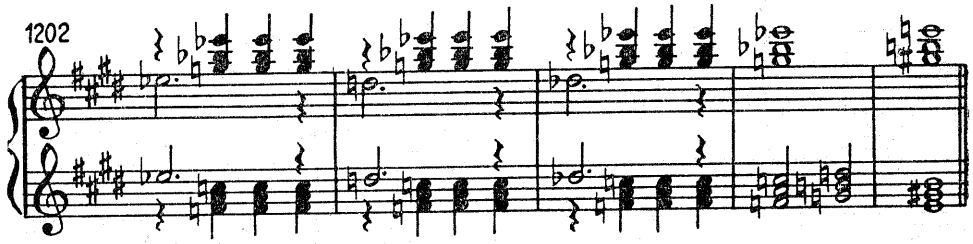
Un prim și fundamental exemplu în suprapunerea a două acorduri diferite tonal ni-l oferă însăși rezonanța naturală. Acordul de 13-*mă*, născut din armonice, poate fi interpretat ca fiind o suprapunere a două acorduri, provenind din două tonalități diferite :

În muzica impresionistă[1], atît Debussy cît și Ravel ne oferă asemenea procedee. De asemenea, în muzica contemporană :

1201 Stravinsky - Sacre du Printemps



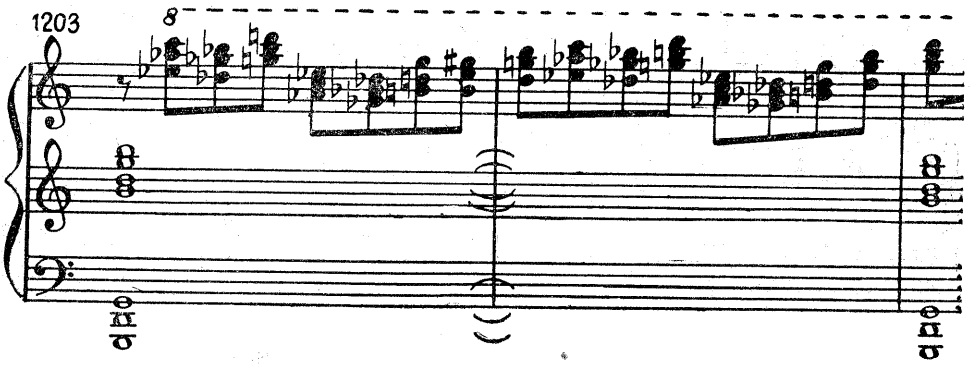
1202 Prokofiev - Sonata VI. op. 82



[1] Vezi capitolul respectiv.

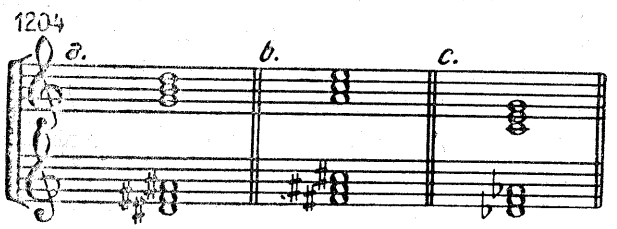
Unele combinații pot apare ca un fel de rezonanță, mai cu seamă atunci cînd acordurile din acut sînt mai slab afirmate. În acest fel, disonanța este atenuată. Un asemenea caz ne oferă Richard Strauss, în *Cavalerul Rozelor* :

1203



Dacă se procedează contrar, adică apropiem acordurile, disonanța devine mai puternică, mai incisivă :

1204

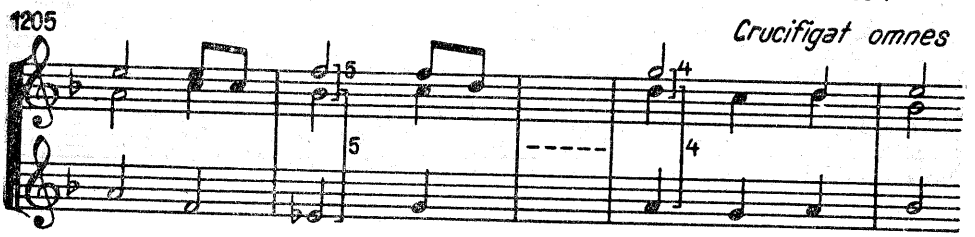


Mai cu seamă alăturarea a două acorduri, distanțate la semiton (ex. 1 204 — cazul c) a fost foarte mult folosită, poate chiar prea mult, cu riscul de a deveni un șablon. În grav, asemenea suprapuneri sună sumbru și neclar.

Acorduri prin etajări, la alte intervale

Dacă acordurile expuse pînă acum au fost construite prin terțe, ca o consecință a rezonanței naturale, nu e mai puțin adevărat că, în trecut ca și în prezent, s-au urmărit și alte intervale în etajarea planurilor sonore. Iată, de pildă, un vechi conductus din secolul XIII, unde se practică principiul dublei consonanțe, adică suprapunerea a două cvinte :

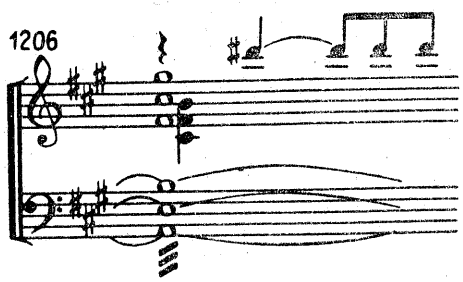
1205



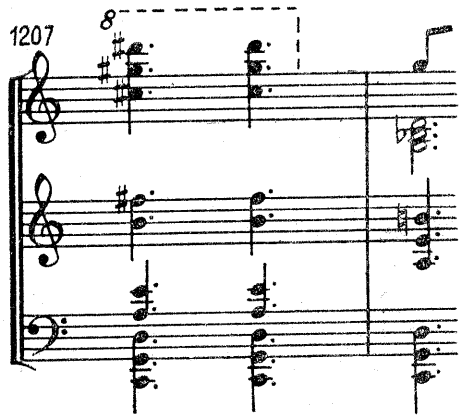
Unii teoreticieni văd într-un asemenea caz chiar un embrion de politonalitate[1].

În muzica contemporană, suprapunerile de cvintă apar ca acorduri spațiate, neutralizînd funcțiunile tonale.

Ravel[2] folosește în *Daphnis și Chloé* o crescîndă și amplă etajare de cvinte, culminînd cu suprapunerea a șase cvinte :



D. Milhaud extinde suprapunerea la nouă cvinte, în lucrarea Protée :



După cum se observă, pînă la urmă, un acord construit din mai multe cvinte este, în fond, un acord de terțe, realizat într-o poziție largă. Ele nu s-au dezvoltat într-un capitol aparte în armonie, utilizarea lor rămînînd restrînsă, pentru anumite sonorități tipice.

Acorduri de cvarte

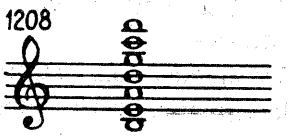
Acordurile de cvarte au avut parte de o soartă mai favorabilă decît cele de cvinte. Sonoritatea lor, ceva mai aparte, ca și teoretizarea pe care Arnold Schönberg[3] a încercat să o formuleze[4], explică întrucîtva atenția pe care, temporar, au deținut-o aceste acorduri.

---

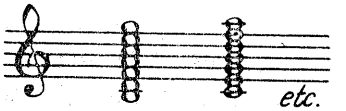
[1] Vezi capitolul respectiv.
[2] Vezi capitolul : *Armonia impresionistă.*
[3] 1874—1951.
[4] Harmonielehre (Wiena, 1811).

Dacă vom construi un acord de cvarte din toate sunetele unei tonalități, vom constata și aici că este vorba, în fond, de una din pozițiile acordului de terțe, realizat cu același material sonor[1] :

1208

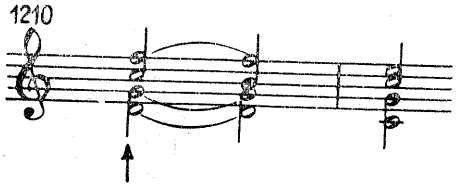


1209



Bineînțeles, acordul de cvarte nu constituie o noutate absolută. Ca formațiune accidentală, cu note melodice, îl putem întîlni și în muzica clasică :

1210



Totuși, nu putem contesta faptul că o sonoritate de cvarte suprapuse se deosebește de cea a unor terțe, dovadă fiind regimul aparte al acordurilor de *cvart-sextă*[2].

Spre deosebire de clasici, unde o formațiune acordică de cvarte trebuie să se rezolve la una de terțe, la contemporani, acordul de cvarte nu are nici o obligație de înlănțuire.

Un acord de trei sau patru cvarte nu mai are sensibilitatea, atracția care rezultă dintr-un acord alcătuit din același număr de terțe.

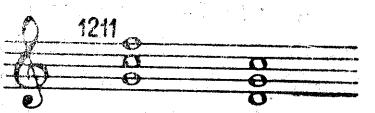
Egalitatea absolută a cvartelor perfecte creează sonorități identice, impersonale la aceste acorduri, spre deosebire de cele de terțe, unde variabilitatea terțelor (majore și minore) conferea caracteristici și amprente diferite, după numărul, alternanța și modul lor de suprapunere.

Oricare element al acordului de cvarte poate deveni fundamentală prin dublare.

Dat fiind faptul că se folosesc cvartele perfecte, numărul de acorduri posibile diferă, de la o treaptă la alta.

Cu treapta I se pot construi două acorduri, din trei elemente :

1211



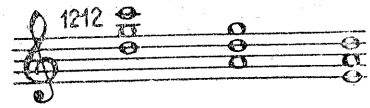
---

[1] Bruno Weigl demonstrează în tratatul său de armonie că este vorba de una din cele 5 040 de variante a unui acord de șapte sunete, construit prin terțe.

[2] În rezonanța naturală nu apare cvarta perfectă. Cîntată în acord, ea vine oarecum în conflict cu cvinta și terța care rezultă din rezonanța naturală a fundamentalei respective.

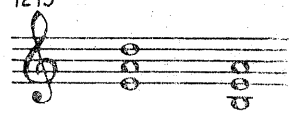
Cu treapta a II-a, trei :

1212



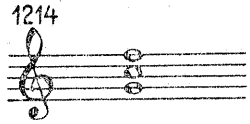
Cu treapta a III-a, două :

1213



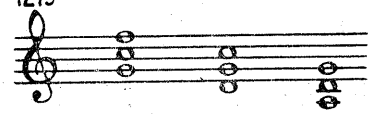
Cu treapta a IV-a, unul :

1214



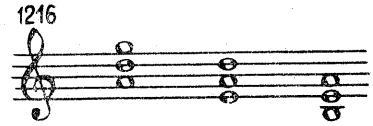
Cu treapta a V-a, trei :

1215



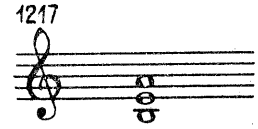
Cu treapta a VI-a, tot trei :

1216



Iar cu treapta a VII-a, unul :

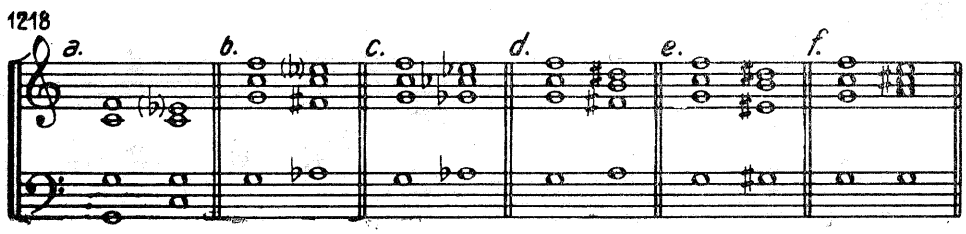
1217



Cercetate, ele se dovedesc a fi, în fond, doar cinci acorduri, într-o tonalitate, cu multe note comune și identice ca sonorități tip între ele. Deosebindu-se, cum am mai spus, de cele de terțe, ele se aseamănă și se confundă lesne între ele. Aici trebuie căutată una din explicațiile relative la restrînsa lor utilizare.

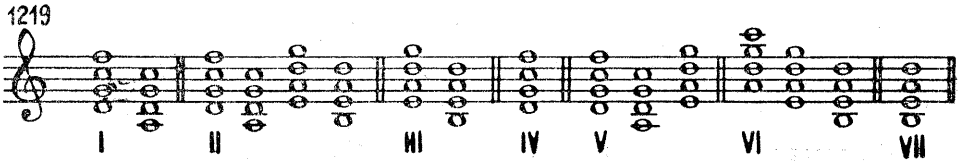
Reproducem cîteva înlănțuiri ale acordurilor de cvartă, cu cele de terță :

1218



Acordurile de cvartă de patru sunete se repartizează pe trepte, după cum urmează :

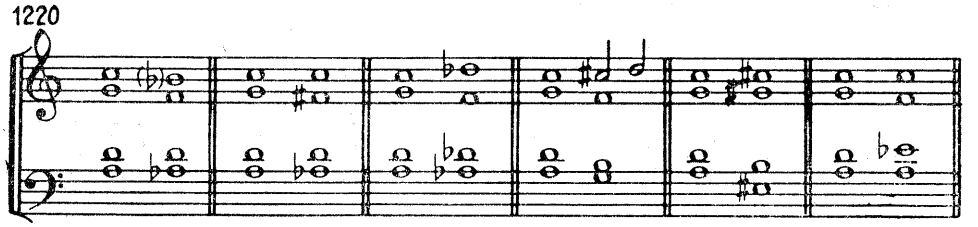
1219



După cum se observă, numărul acordurilor de cvarte cu patru elemente se reduce la patru acorduri diferite.

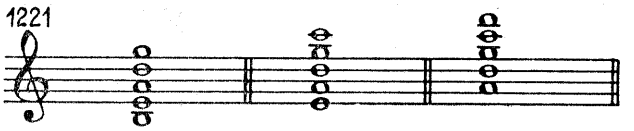
Iată cîteva din înlănțuirile posibile :

1220



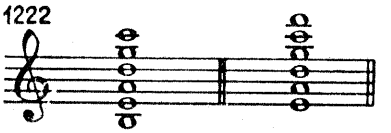
Vom avea numai trei acorduri diferite de cvarte, din cinci sunete :

1221



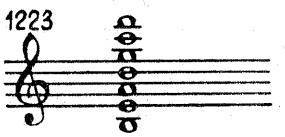
Două acorduri diferite de șase sunete :

1222



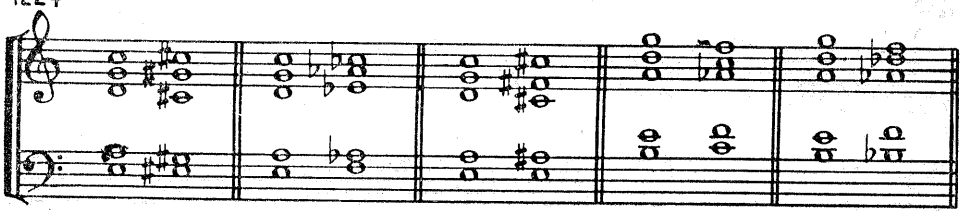
Unul singur de 7 sunete :

1223



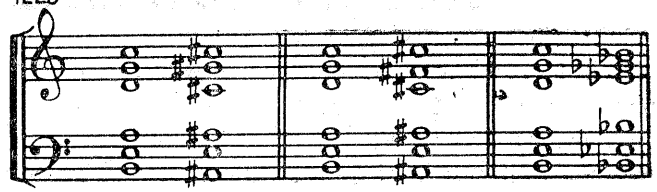
Cîteva înlănțuiri ale acordurilor de cinci sunete :

1224



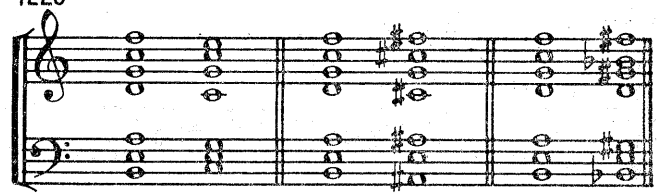
Altele, cu acorduri de șase sunete :

1225



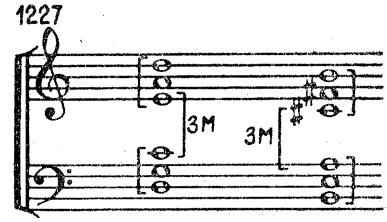
Și, în sfîrșit, cu acorduri de 7 sunete :

1226



Pentru a se atenua sonoritatea neutralizantă a cvartelor, se pot intercala terțe sau alte intervale în verticalitatea acordurilor. O combinație în acest gen, care merită a fi reținută, este suprapunerea a două acorduri de cvarte de cîte trei sunete, separate de o terță mare :

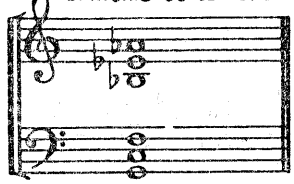
1227



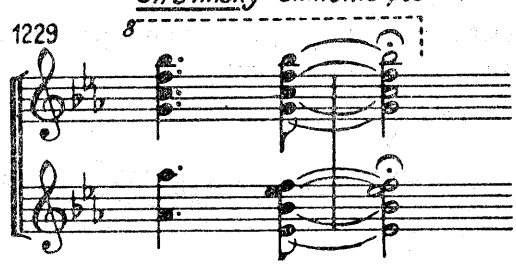
Pentru utilizarea satisfăcătoare a acestor acorduri, pentru evitarea unei monocromii afuncționale, acordurile de cvarte vor fi înlănțuite cu acorduri de terțe, ori cu agregate construite pe alt sistem sau se vor folosi, prin mișcări paralele sau nu, pe episoduri restrînse[1].

Tipice în armonia impresionistă, acordurile de cvarte aduc foarte bune servicii și în armonia modală populară[2] :

1228 Schönberg - Simfonia de cameră



1229 Stravinsky - Simfonia psalmilor



Alte exemple pot fi cercetate la capitolele : *Armonia impresionistă* și *Armonia modală românească.*

---

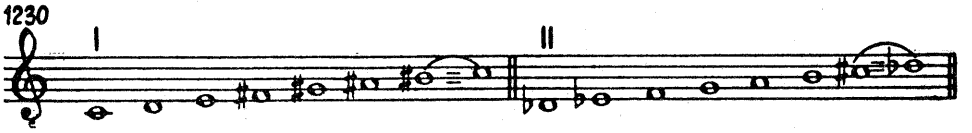
[1] Vezi armonia impresionistă.
[2] Vezi acest capitol.

Gama prin tonuri (hexatonică)

Cunoscută de multă vreme, *gama prin tonuri* s-a afirmat în literatura muzicală la începutul secolului XX, în căutările de colorit armonic ale compozitorilor impresioniști, în frunte cu Debussy. Caracterul său exotic se încadra foarte bine în idealul estetic al acestui curent muzical.

Alcătuită din șase trepte (de unde și numele de hexatonică), ea se poate prezenta în două variante :

1230



Secundele fiind mari, toate terțele sînt majore. În consecință, acordurile care se construiesc pe fiecare treaptă sînt de cîteva tipuri, identice pe toate celelalte.

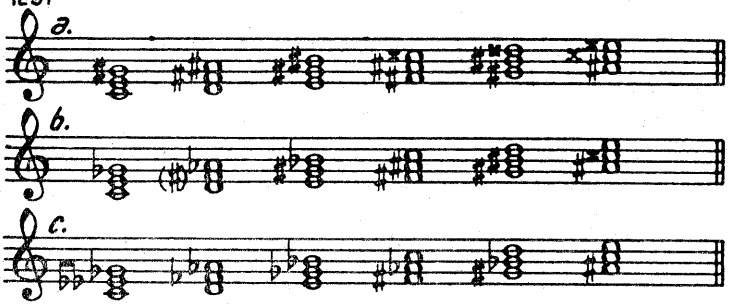
Acordurile de trei sunete pot fi de trei feluri :

a) *mărite ;*

b) *micșorate* (cu terță mare la bază și micșorate deasupra) ;

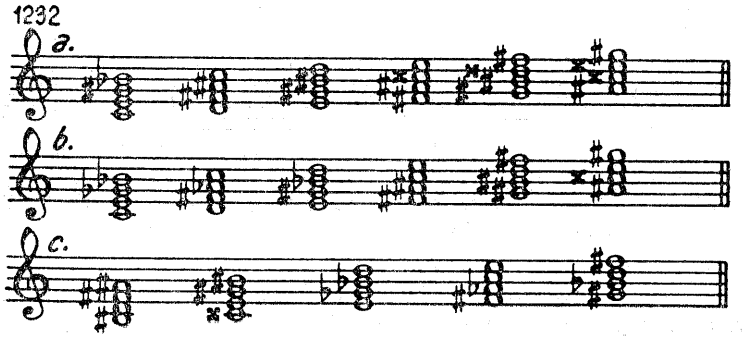
c) *micșorate* (cu terță micșorată la bază și mare deasupra).

1231



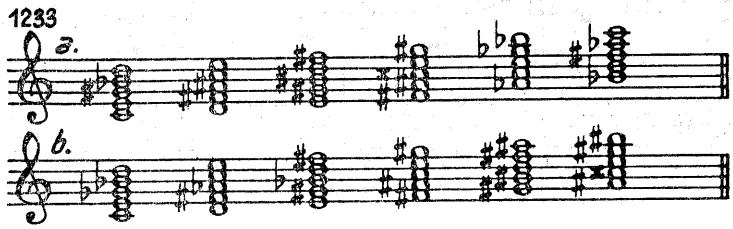
Acordurile de patru sunete sînt tot de trei feluri, ca și cele din ex. 1 231, plus o *septimă mică :*

1232



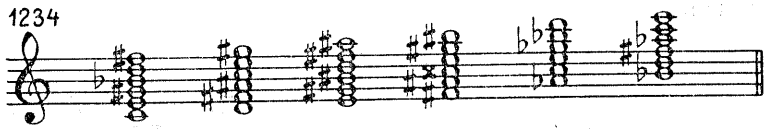
Acordurile de cinci sunete sînt de două feluri : acorduri *de septimă*, din prima și a doua categorie, cărora li se adaugă cîte o *nonă mare :*

1233



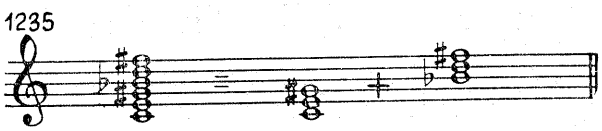
Acordurile de șase sunete sînt de un singur fel și ele se prezintă ca o suprapunere de *două acorduri mărite :*

1234



Într-adevăr, acordurile de mai sus pot fi considerate și compuse :

1235

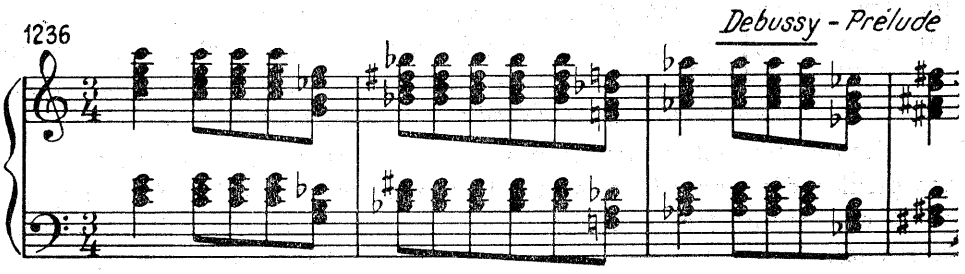


După cum s-a observat, aceste acorduri ar putea fi obținute și prin procedeul cromatizării, expus la locul cuvenit. În cazul de față însă, e vorba de o exclusivitate, menită să creeze o unitate sonoră, generată numai de gama prin tonuri.

Se recomandă a nu se extinde sau abuza de utilizarea hexatonicului, efectul riscînd să-și piardă interesul.

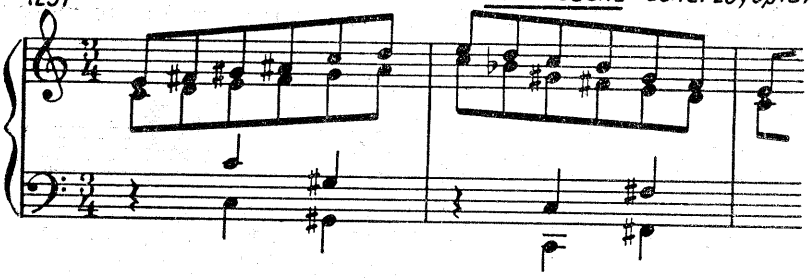
Debussy, care a obținut cele mai reușite rezultate, ne demonstrează economia severă cu care utilizează gama prin tonuri. Piesa în care extinde cel mai mult aceste procedee este „*Voiles*" din *Préludes*, care merită a fi analizată[1] :

1236



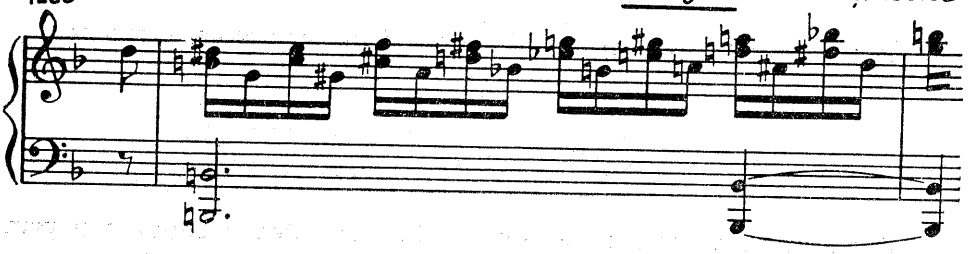
[1] Vezi capitolul : *Armonia impresionistă.*

1237 Saint-Säens - Scherzo, op. 87



Folosirea exclusivă a *acordurilor mărite* sau a *terțelor mari* nu asigură *particularitatea hexatonică*, decît dacă sînt plasate prin tonuri. Altfel, aduse prin semitonuri, afirmă un alt caracter, cromatic, ca în exemplul următor :

1238 R. Wagner - Tristan și Isolda



Agregatele

Limbajul armonic, care a cunoscut epoca de aur a funcționalismului diatonic din clasicism, este invadat treptat de cromatismele romantismului, pînă la suprasaturarea totalului cromatic. Acordul se încarcă cu elemente tot mai numeroase, dispuse și combinate după diferite criterii, pentru ca, epuizate pînă la urmă, să cunoască crizele și contracțiile ultimelor decenii, cînd diferite sisteme personale încearcă să înlocuiască principiile naturale, descoperite pe baza structurii acustice a sunetului muzical. În această fază, locul acordului este luat de *agregat*.

Numim *agregat*[1] suprapunerea de sunete care nu mai corespunde acordurilor din armonia clasică. El nu mai posedă o funcțiune dependentă de ierarhia tonală, căci nu mai întreține relația cu un centru gravitațional.

[1] Unii teoreticieni îl numesc acord irațional.

Agregatul este ales sau construit pentru el însuşi, de sine stătător, pentru posibilităţile sale de tensiune sau destindere internă, potrivit registrului pe care îl ocupă şi intervalelor folosite în alcătuirea sa. În realizarea agregatelor poate guverna simpla impresie auditivă ca şi sistemele sau procedeele mai mult sau mai puţin declarate sau explicate de compozitor.

Unii autori se străduiesc să confere noilor agregate o bază logică, obiectivă, ştiinţifică[1], urmărind să înjghebeze o nouă ordine, în locul celei care a stat la baza armoniei clasice. Ele pot fi rezultatul unei libertăţi totale sau ale unor noi şi severe constrîngeri. În consecinţă, caracterul anarhic al unora dintre ele, multitudinea neorganizată, lipsa de eficienţă artistică a altora, intenţia experimentală neverificată în timp, lipsind spaţiul necesar sedimentării, clarificării şi al unei aderenţe relative, au împiedicat teoretizarea acestui fenomen, atît de discutat de specialişti.

Nu este prima oară cînd practica artistică precede teoretizarea. În fond, astfel s-au petrecut lucrurile şi atunci cînd *Rameau* avea să redacteze primul tratat de armonie, în 1722. Dealtfel, în secolul nostru nu au lipsit şi situaţiile inverse, cînd teoretizarea a precedat practica muzicală, şi, rezultatele nu au fost dintre cele mai fericite. Bineînţeles, merită a fi cercetate unele sisteme elaborate şi expuse[2], dar cu rezerva că nu întotdeauna ceea ce se integrează în stilul unui compozitor, cu o anumită structură, poate fi adoptat automat de un altul. Aici stă riscul pastişării. Pe măsură însă ce unele agregate îşi cîştigă locul, neforţat, în sensibilitatea epocii noastre, nu în cercurile restrînse ale specialiştilor blazaţi, sau deformaţi, se cuvine să fie înregistrate, selectate, analizate şi urmărite, în relaţiile în care se integrează, trecîndu-se, astfel, de la inventarierea la urmărirea lor în acţiune şi, în sfîrşit, la teoretizare. În primul rînd şi necondiţionat, ele vor trebui *confirmate artistic*. Numai simplul argument doctrinar, ştiinţific, nu le poate impune sau salva. Se poate găsi un alt sistem eficace, artistic decît cel al funcţionalităţii clasice ?

Răspunsul, fără prejudecăţi conservatoare sau avangardiste cu orice preţ, trebuie dat cu grijă, cu răspundere, obiectiv, numai după o îndelungată şi matură cercetare, a unor *valoroase lucrări*, a unor *capodopere*.

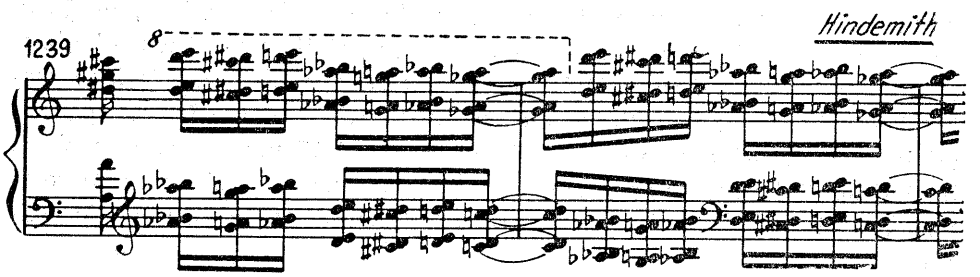
---

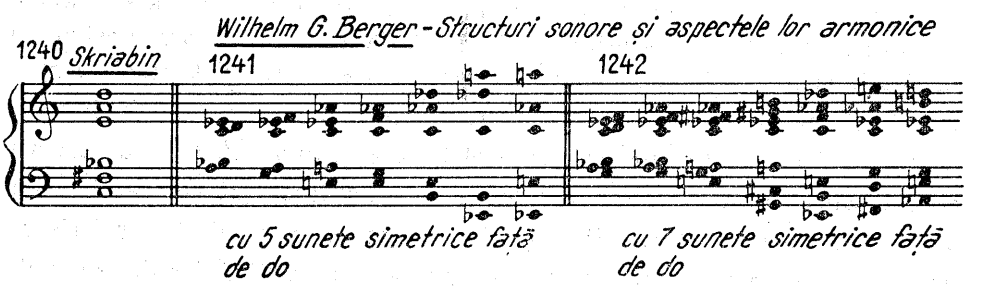
[1] Merită a fi semnalat aici sistemul elaborat de compozitorul român *Wilhelm Georg Berger*, edificat pe proporţiile traduse în şir, după *Leonardo Fibonacci*. Vezi „Moduri şi proporţii" în revista Muzica 1/1963 şi „Structuri sonore şi aspectele lor armonice", în Muzica 9 şi 10/1969 sau Studii de muzicologie, vol. III.

[2] De pildă, Olivier Messiaen : Technique de mon langage muzical (A. Leduc, Paris).

Sistemul clasic funcțional a fost elaborat după ani de practică muzicală. Ceea ce nu trebuie luat drept un îndemn la pasivitate ci la răbdare și seriozitate.

Dată fiind pluralitatea subiectului, pot fi cercetate însă lucrările care-și propun să explice fenomenul din diferite puncte de vedere, rămînînd cititorului să adere sau să accepte pe cel mai convingător.





XXIII. Armonia impresionistă[1]

În momentul în care se credea că, epuizată de paroxismul cromatismului wagnerian, armonia nu va mai putea depăși impasul, compozitorul francez *Achille Claude Debussy*[2] deschide porți noi și nebănuite. Ca orice veritabil deschizător de drumuri, el nu repudiază cuceririle trecutului, cărora le conferă alte utilizări și sensuri, creînd astfel, prin noi raporturi, un univers sonor propriu sensibilității secolului XX, în care personalitatea muzicianului se impune, reliefînd totodată caracterul subtil și rafinat, specific spiritualității franceze.

Pentru a fi eficientă, integrală și științifică, analiza armoniei debussyste nu trebuie desprinsă și izolată de melodica sa, deși sau tocmai pentru că melodia nu mai constituie elementul primordial, ca la clasici[3], ci o consecință, o rezultantă a agregatelor și relațiilor armonice. Șirul acordurilor sale degajă mai degrabă o „impresie melodică", fapt semnalat și sub denumirea de „armonie melodică". În felul acesta, armonia rezultă din acordurile înlănțuite în relații noi, ca valurile conturate la suprafața masei fluide a armoniei.

Această „impresie" pe care ne-o creează melodica lui Debussy nu trebuie să ducă la concluzia că muzica sa nu ar avea melodie, ci că ea provine și se construiește pe altă cale decît cea clasică.

Cercetînd melodica debussystă, vom constata frecventa utilizare a unor formule și procedee care devin, astfel, caracteristice.

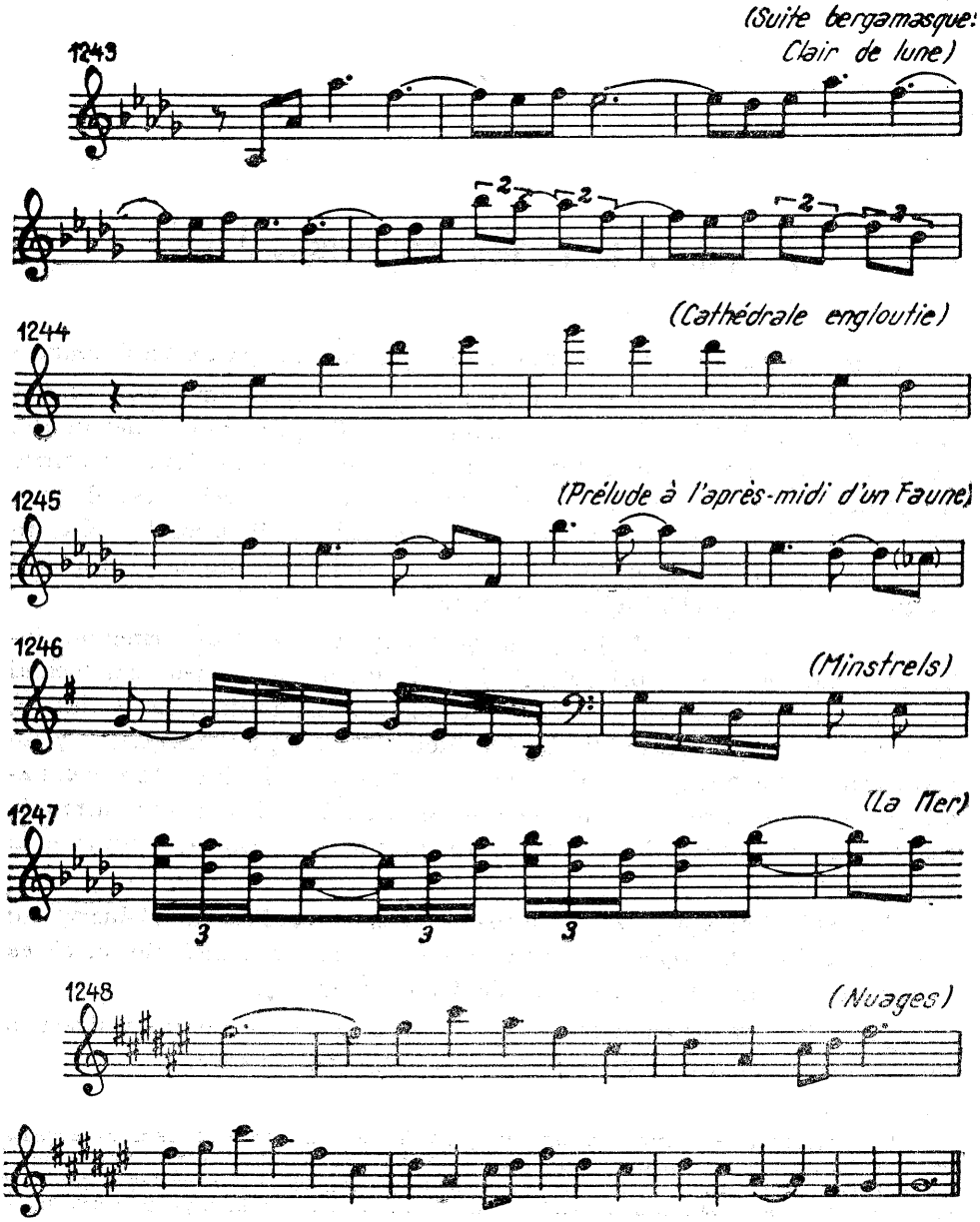
---

[1] Calificativul este împrumutat din pictură, care traversează cam în aceeași epocă o fază a plasticii moderne, unde accentul nu se mai pune pe realitatea obiectului propus, ci pe impresia subiectivă, de moment, fugară și inconsistentă, pe care ea o declanșează în sufletul artistului, care caută să surprindă aspectele schimbătoare ale naturii și mișcării.

[2] 1862—1918.

[3] Unele melodii se desfășoară pregnant în prim plan, ca entitate principală cvasi-independentă. Construită ordonat, ea curge continuu, ca un discurs marcat de semne de punctuație, cu simetrii și formule cadențiale bine delimitate. Melodia constituie aici un fir roșu conducător, care poate sintetiza și face recognoscibilă o lucrare chiar și fără prezența armoniei.

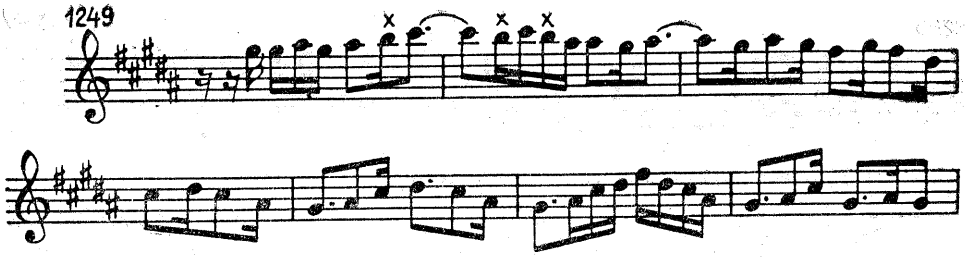
Scările pentatonice[1] apar constant în desfășurarea melodică, creată de Debussy :



Pentatonicul se impune chiar atunci cînd se infiltrează cîte o notă melodică (*), ca în acest fragment din „*Les collines d'Anacapri*".

[1] Vezi C. Brăiloiu, *Pentatonismele lui Debussy* (vol. I, Opere).

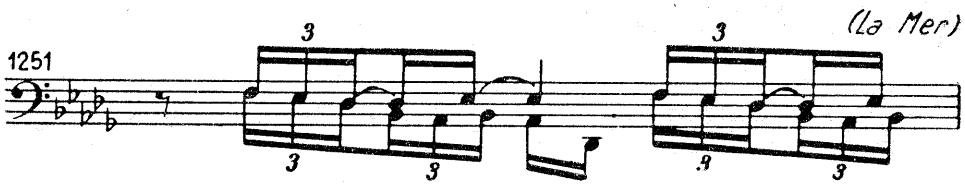
1249



Exemplele sînt nenumărate, ca să nu mai vorbim de arpegiile pentatonice, care abundă în lucrările lui Debussy :

1250 (Sonate pour violon et piano)

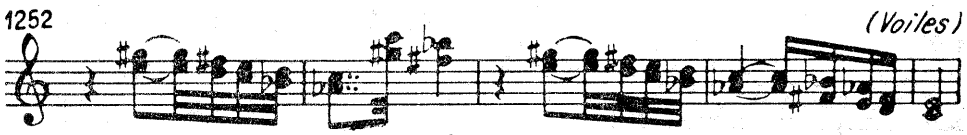
1251 (la Mer)



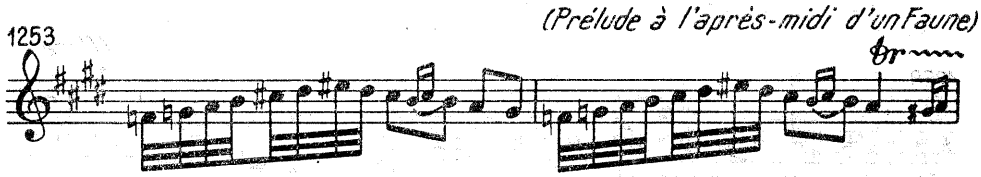
Gama prin tonuri sau gama **hexatonică,** construcție artificială, apare de asemenea în multe fragmente melodice, nu însă atît de des ca pentatonicul.

Iată cîteva citate :

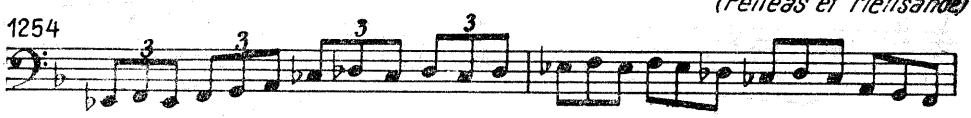
1252 (Voiles)



1253 (Prélude à l'après-midi d'un Faune)



1254 (Pelléas et Mélisande)



1255 (La Mer)

Diferite **moduri populare și gregoriene :**

1256 (Pelléas et Mélisande)

1257 (Ibidem)

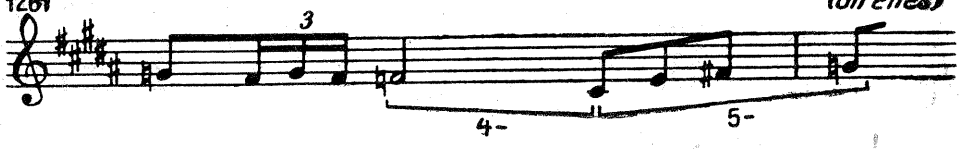
Uneori, pasaje cromatice, al căror desen capricios, instabil se conturează prin intervale mărite sau micșorate.

1258 (Prélude à l'après-midi d'un Faune)

1259 (Ibidem)

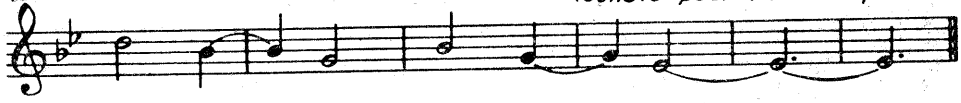
1260 (Nuages)

1261 (Sirènes)

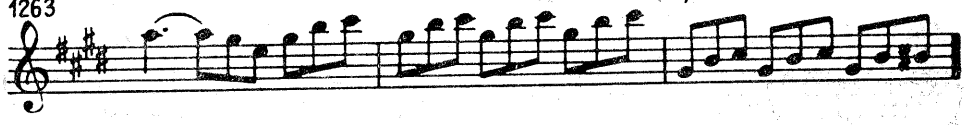


Intervalul cel mai frecvent folosit în melodica debussystă, constant în toate lucrările sale, este *terța*, precedată sau urmată de secundă, deseori o consecință sau reminiscență a pentatonicului și a recitativului gregorian.

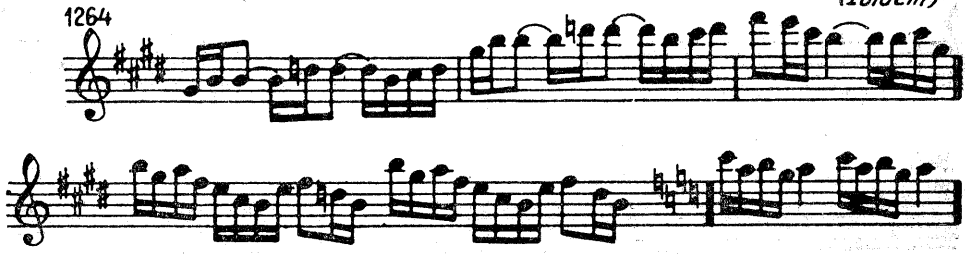
1262 (Sonate pour violon et piano)



1263 (Prélude à l'après-midi d'un Faune)



1264 (Ibidem)



Pentru edificare, să se revadă și celelalte citate anterioare dar, mai ales, să se cerceteze lucrările lui Debussy, mai cu seamă *Pelléas et Mélisande*, unde terța, alături de subdiviziunile de triolet și sextolet constituie caracteristica[1] obsedantă a fiecărei pagini.

Un alt fenomen, tipic discursului muzical debussyst, îl constituie *repetarea*[2] unui fragment, atît melodic cît și armonic, de una sau două măsuri[3].

---

[1] Debussy a urmărit prin aceasta să fie cît mai aproape de vorbirea naturală, evitînd salturile și ambitusurile melodice mari, ținînd seama de specificul limbii franceze.

[2] Procedeu de care Schumann face uz din plin în uvertura „*Manfred*".

[3] În afară de exemplele prezentate aici, să se cerceteze și cele reproduse la paragrafele următoare, care conțin și ele repetări și, bineînțeles, partiturile care abundă în acest sens.

1265 (Prélude à l'après-midi d'un Faune)

1266 (Ibidem)

1267 (Ibidem)

1268 (Des pas sur la neige)

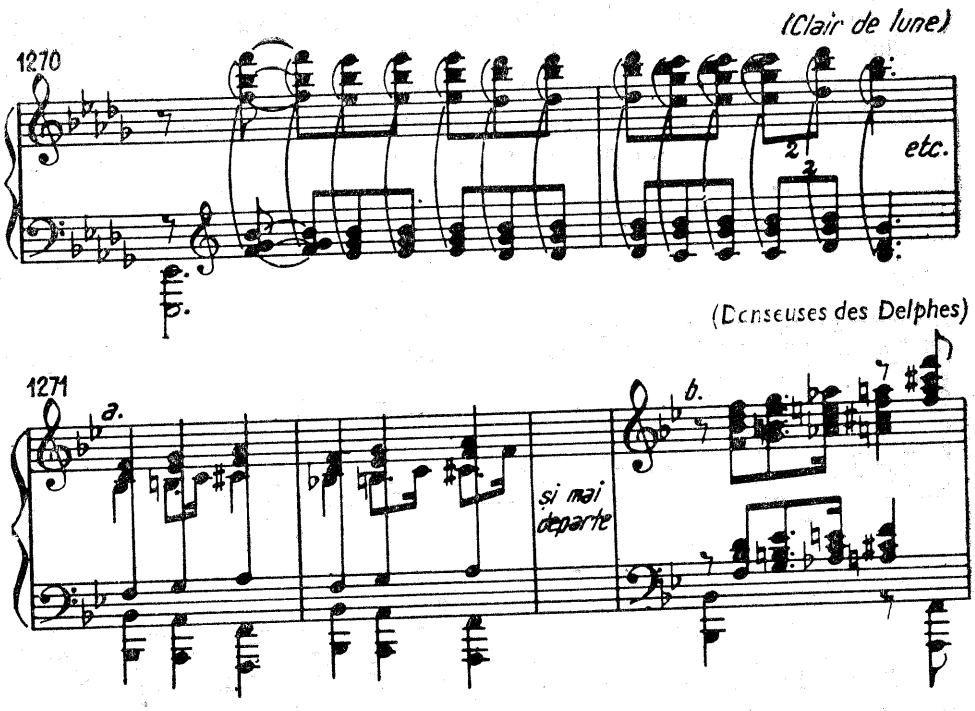
1269 a. (Fêtes)

b. Ibidem

Fiindcă ne găsim la capitolul melodiei, trebuie să semnalăm un specific al tratării și prezentării ei, tipic muzicii impresioniste.

Foarte des, ea va fi expusă în octave, cu elemente din armonie plasate în interiorul acestor octave. Procedeul pare să urmărească un efect de timbru, de instrumentație, alături de o evidențiere caracteristică[1].

[1] Melodia vine astfel ca o rezultantă a armoniei, din care se detașează prin întărirea în octave.



Îmbinînd aspectele eterogene enumerate anterior cu altele neetichetate, melodica lui Debussy, de factură motivică, se contopește unitar și indivizibil, grație armoniei, timbrului, procedeelor de figurație, nuanțe etc.

Evitînd formulele cadențiale și delimitarea precisă a perioadelor, de o mare fluiditate ritmică[1], într-un tempou în continuă schimbare[2], melodia conferă desfășurării muzicale o remarcabilă maleabilitate și cursivitate, fapt care a făcut să se vorbească și aici de o *„melodie infinită"*, bineînțeles de o altă factură decît la Wagner.

Elementul principal al muzicii lui Debussy rămîne însă *armonia*. În acest domeniu, el se dovedește cu adevărat revoluționar și deschizător de drumuri, elaborînd o nouă etapă și un stil aparte, perfect cristalizat.

În muzica sa, acordul tinde să se elibereze de funcționalitatea tonală atît de evidentă și categorică în clasicism.

Procesul se realizează pe mai multe căi.

În primul rînd, prin *relațiile dintre acorduri*.

Folosind scări pentatonice, hexatonice sau modale, el „suspendă" tonalitatea și ierarhia între sunete pe plan melodic. Dar, pentru a fi efi-

---

[1] Cu frecvente diviziuni excepționale (de 3, 5, 6, 9 etc.).

[2] Debussy indică la tot pasul modificări lipsite de rigiditate, aproximative, de mișcare: *Animez peu à peu, Serrez, En retenant Calmato, En cédant et plus libre* etc., ceea ce asigură muzicii un intens rubato de o deosebită mlădiere.

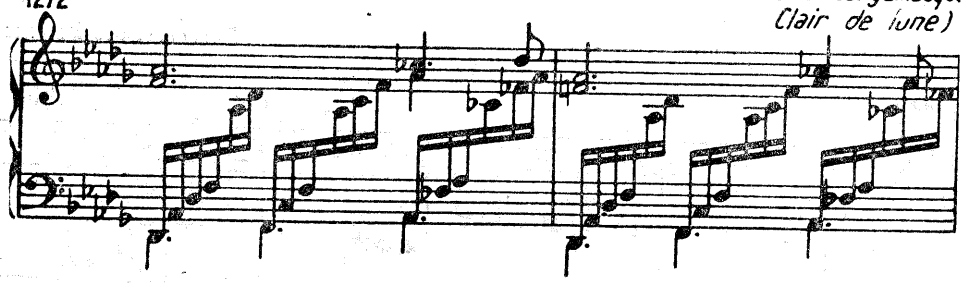
cient și total, procesul de neutralizare a tonalității va fi extins și aprofundat prin armonie.

În acest scop, înlănțuirile între acorduri vor evita relațiile categorice, dominantice, intercalînd treceri prin relații de terțe sau secunde, cu acorduri străine sau modulații, ceea ce diluează sau neutralizează triada funcțională.

Iată un exemplu :

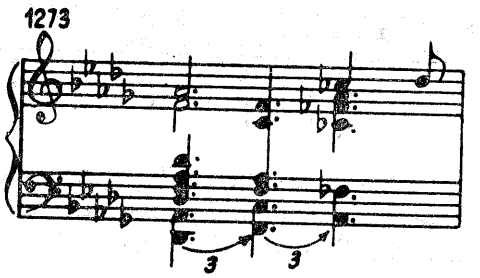
1272

(Suite bergamasque
Clair de lune)



Redus la o schemă acordică, pasajul se prezintă :

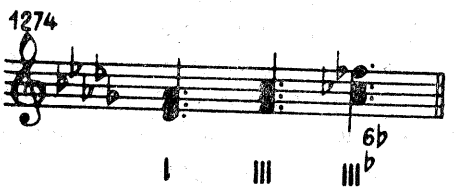
1273



cu repetarea tipică, de care vorbeam mai înainte.

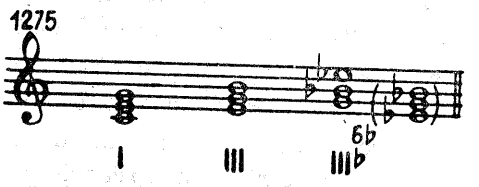
Ceea ce, simplificat, înseamnă :

1274



transpus în Do pentru o mai facilă înțelegere :

1275

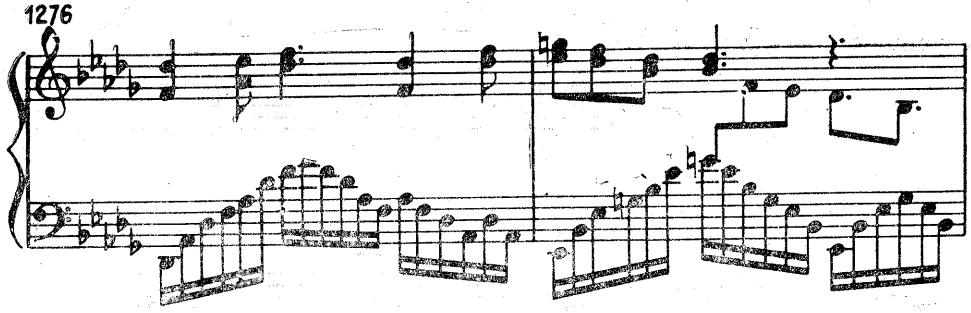


Recunoaștem relația I—III, urmată de un acord-surpriză, un acord de împrumut din altă tonalitate, care are totuși o notă comună cu tonalitatea în care este adus : terța (sol) care, după cum se vede, este încredințată basului, oferindu-i astfel acestuia posibilitatea să pășească în terțe (intervalele preferate), afirmînd totodată trepte diatonice în tonalitatea respectivă.

Reluat, pasajul amînă și se eschivează de o afirmare tonală.

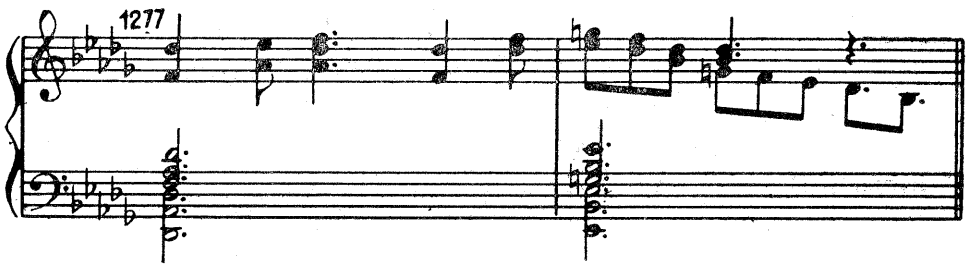
Dealtfel, nimic nu ar fi mai edificator decît să urmărim în continuare fragmentul care se succede :

1276



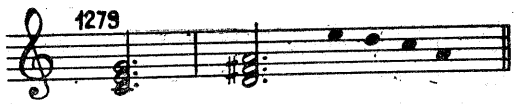
adică :

1277



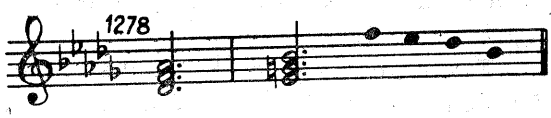
simplificat :

1279



și transpus în Do :

1278

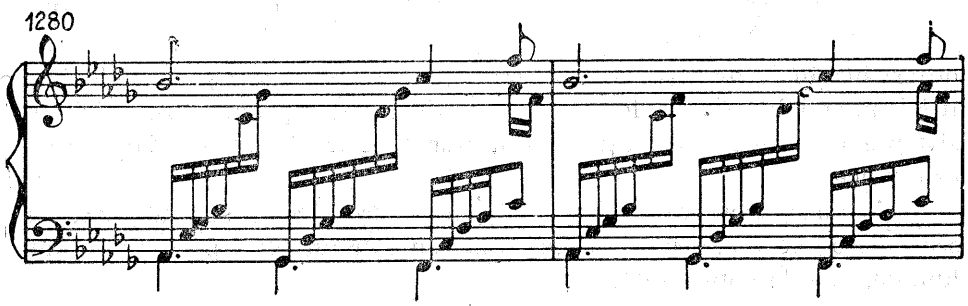


Ne găsim în reluarea acordului de treapta I, urmat de cel al treptei a doua (II) cu terța alterată suitor (treapta a IV-a a tonalității), deci o dominantă a dominantei, cu insinuări trecătoare de nonă și septimă.

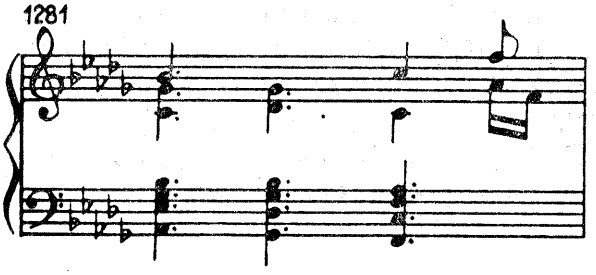
Va urma, în consecință, dominantă ?

Da ! Numai că ea nu va fi înlănțuită cu tonica, evitînd astfel afirmarea tonală tradițională.

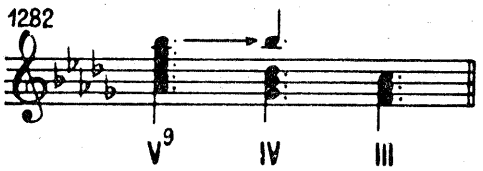
1280



Urmînd acelaşi procedeu

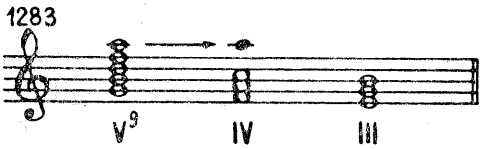


obţinem :



cu repetarea tipică a întregii măsuri.

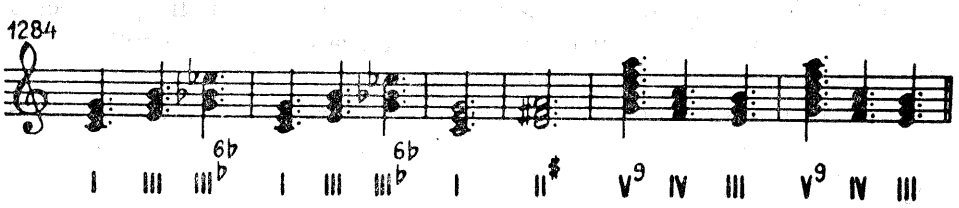
Transpus în Do :



De data aceasta, fără nici o alteraţie, deci fără vreun acord străin, tonalitatea este neutralizată prin înlănţuirea dominantei cu subdominanta (nota rămînînd pe loc), după care este adus, tot treptat, acordul neutru al treptei a III-a.

Funcţiunile clasice ale tonalităţii nu mai operează, ele nu mai înlănţuie acordurile în sensul atracţiei de altădată.

Dacă revedem întreg pasajul analizat,



observăm, în locul cadenţelor clasice, raporturi de terţe şi secunde între fundamentalele acordurilor, unele acorduri de împrumut, repetări, insistenţe care amînă desfăşurarea, evitarea unor situaţii tonale clare şi categorice.

Mersurile treptate ale acordurilor în stare directă sînt utilizate deseori pe o pedală, ceea ce le pune mereu într-un alt raport, într-o altă lumină, faţă de nota ţinută.

1285

(Danseuses des Delphes)

Observăm, totodată, că tema, cu un vădit caracter pentatonic, nu impune o severă tratare armonică, riguroasă. Acordurile aduc și alte sunete decît cele din melodie.

Un procedeu asemănător întîlnim în preludiul intitulat „La Cathédrale engloutie", unde, pentru a obține o sonoritate și mai fluidă, mai moale, suita de acorduri alăturate este alcătuită din trisonuri în răsturnarea a doua.

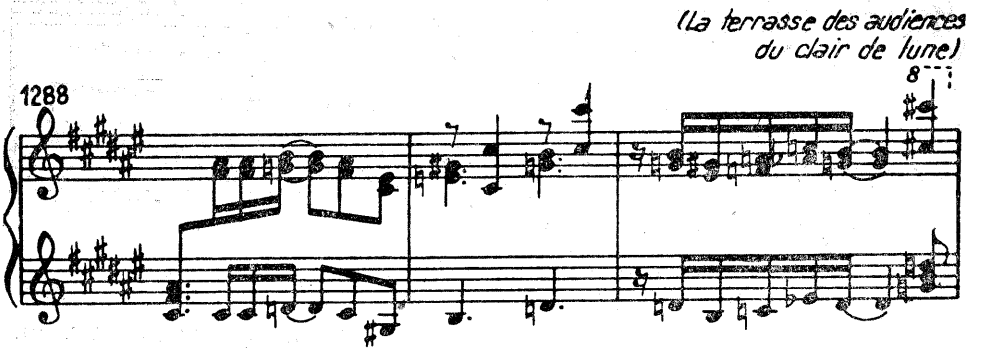
1286

coll'8

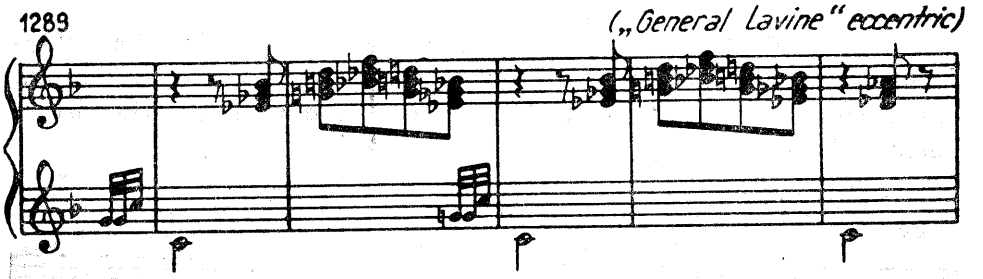
Un exemplu analog întîlnim în preludiul *„Des pas sur la neige"*. Aici, pedala este figurată și interioară.

1287

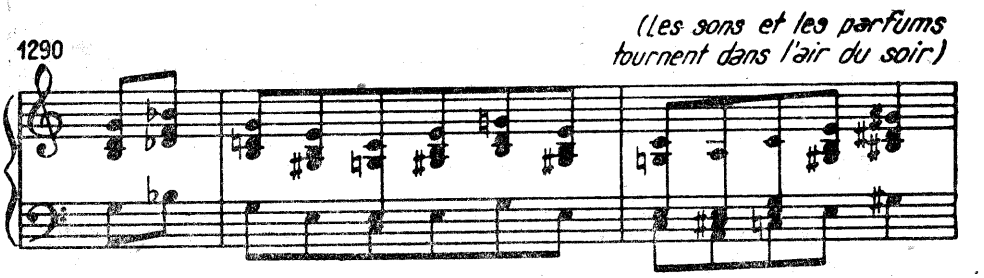
Alte mersuri treptate de acorduri în răsturnarea a doua, fără o pedală propriu-zisă, dar cu un sunet repetat de trei ori (do diez), ca o pedală întreruptă :

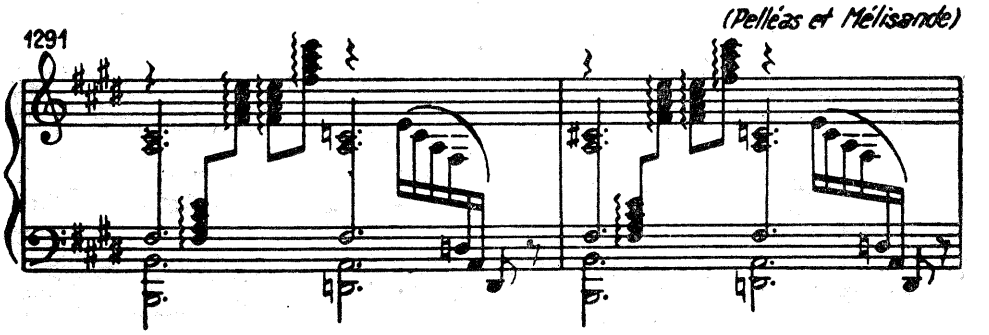


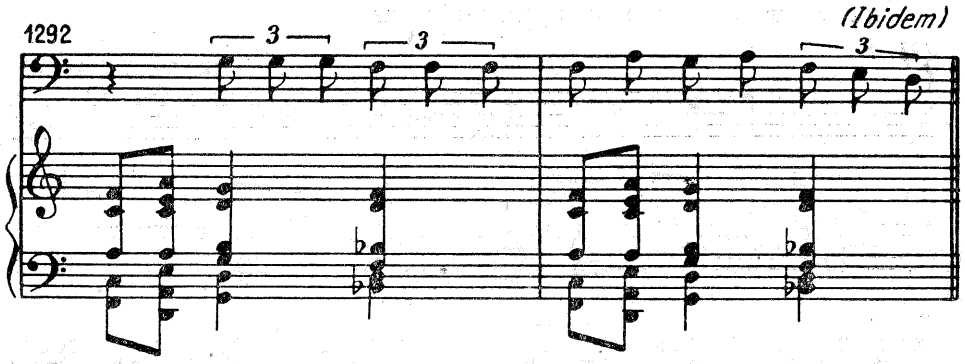
Înlănțuiri prin raporturi de terță :

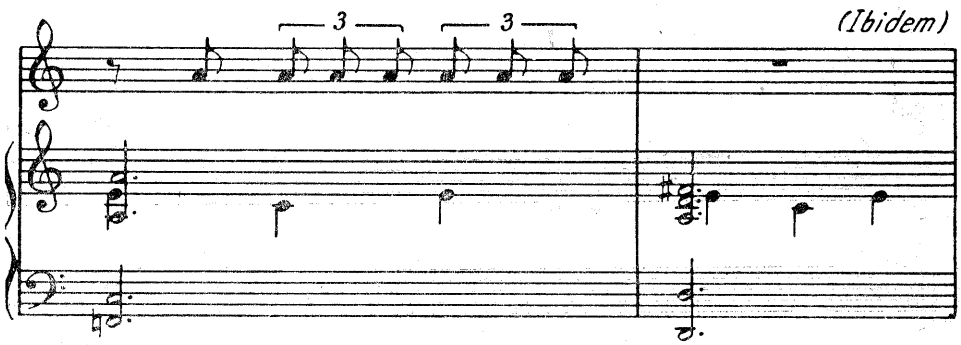


(În exemplul de mai sus, fiecare acord nu are nici o notă comună cu cel anterior.)









În al doilea rînd, ceea ce mai contribuie efectiv la neutralizarea tonalității este *dispariția noțiunii de disonanță* și, în consecință, absența pregătirii și rezolvării ei.

Prin emanciparea disonanței în consonanță, asistăm la unul din procedeele cele mai tipice ale muzicii lui Debussy. Efectul decurge, în primul rînd, din tratarea septimelor și, mai cu seamă, a nonelor, care lunecă în șiruri paralele prin secunde mari, mici, sau alte intervale, septime și none, care, desprinse de funcția dominantică, se înlănțuie liber fără obligația rezolvării, elementele nu se mai subordonează într-o ierarhie tonală. În felul acesta, muzica cedează logica și atracția funcțională în schimbul coloristicii, care, în pete de umbre și lumini, sugerează tablouri și impresii[1].

[1] Iată de ce unii muzicologi afirmă că „la Debussy totul a devenit tonică, însă cu un număr nesfîrșit de variante".

Iată un șir de acorduri cu sptimele în bas :

1293

(Pelléas et Mélisande)

Alunecări de none de dominantă, prin secunde mari, care aduc, în consecință, acorduri din diferite tonalități.

1294

(Ibidem)

1295

(Ibidem)

Idem, prin secunde mici :

1296 (Ibidem)

Nu lipsesc înlănțuiri de nonă și la alte intervale :

1297 (La fille au cheveux de lin)

Aceste mersuri paralele de septime și none sînt însoțite, bineînțeles, și de cvinte paralele, la bază, între vocile grave.

Aceste cvinte paralele pot fi întîlnite chiar cînd este vorba numai de trisonuri.

Asupra efectului lor de a neutraliza sentimentul tonal am vorbit la capitolul cvintelor paralele.

Acorduri cu note adăugate

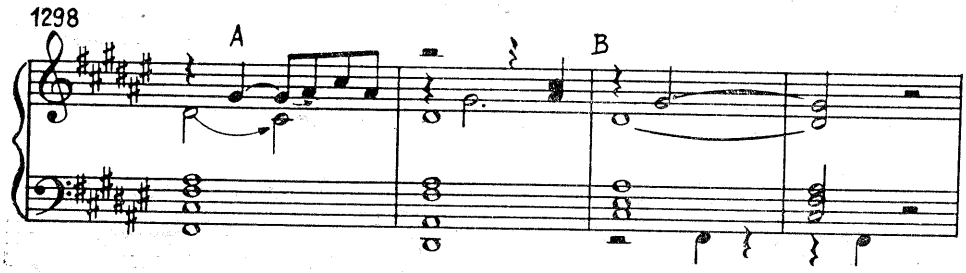
Această emancipare a disonanței, care nu se mai rezolvă, nu operează numai în relațiile interacordice, ci chiar și în interiorul, în construcția verticală a agregatului sonor.

După cum am arătat în capitolul respectiv, asistăm în muzica secolului XX la o serie de note străine de acord (apogiaturi sau întîrzieri), care, fără a mai fi urmate de nota de rezolvare, dau impresia unor consonanțe integrate în structura acordului, creînd astfel noi aspecte acordice.

Impresionismul este curentul care le utilizează din plin, infiltrîndu-le odată cu alte influențe și în genurile ușoare, mai ales în jazz, ceea ce le impune și le consacră în masă și în muzica cotidiană, într-un mare flux de circulație.

Un exemplu tipic și interesant ne oferă Debussy în finalul actului I din *Pelléas et Mélisande*, unde încheie cu două apogiaturi simultane adăugate (B), sexta și secunda (nona), după ce, cu două măsuri mai înainte (A), le rezolvase, ca în armonia tradițională.

1298

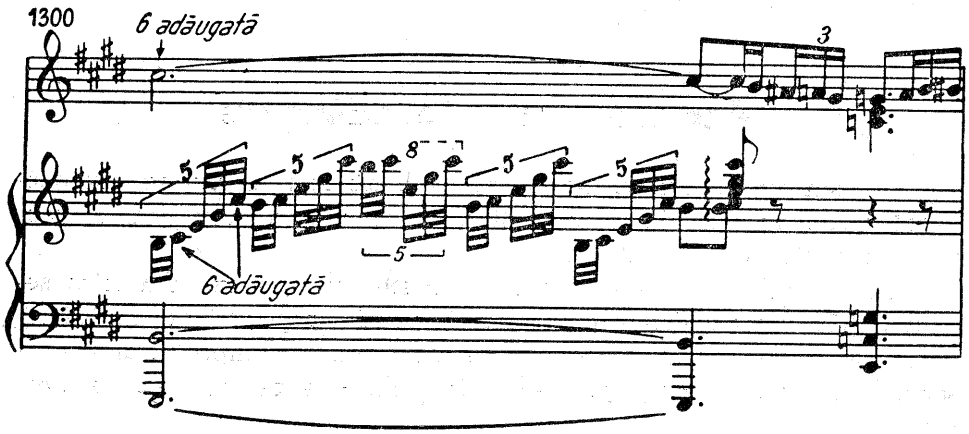


Schema acordică fiind :

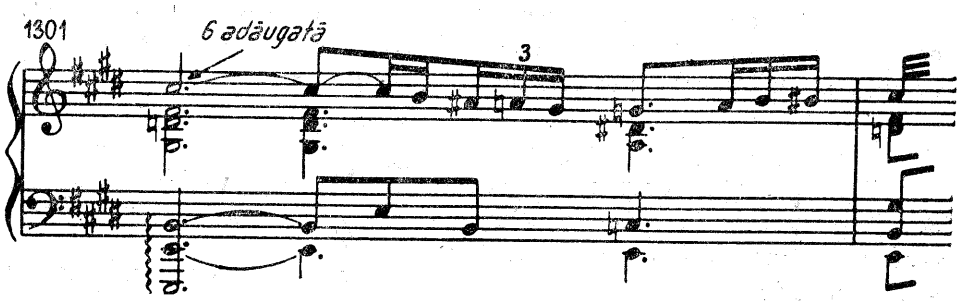
1299

Cunoscînd specificul armoniei debussyste, vom putea interpreta drept sextă adăugată și pe *do diez* din acordul de *mi major*, cu care acompaniază cea de-a treia prezentare a temei din *Prélude à l'aprés-midi d'un faun :*

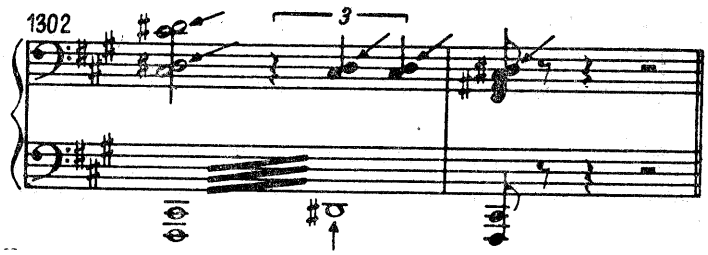
1300

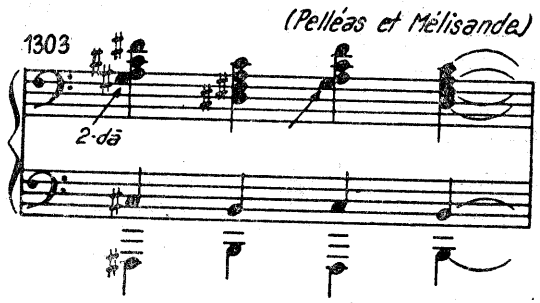


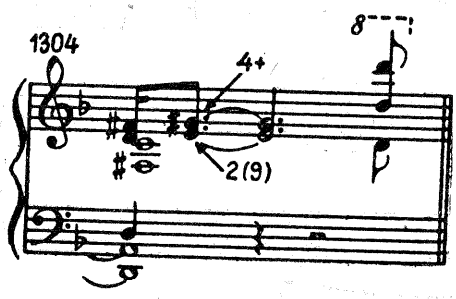
Și mai clar se observă caracterul de sextă adăugată în cea de-a patra prezentare a temei, unde schema armonică se conturează astfel :



Iată finalul preludiului *„Ce qu'a vu le vent d'Ouest"*, constînd dintr-un acord cu sexta adăugată.







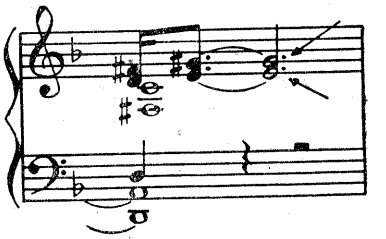
De asemenea, în acordul final din *„Musiques pour le Roi Leare"*, *mi* și *sol diez* pot fi considerate note adăugate, deși ele nu exclud și o altă interpretare (v. mai jos).

Acordul de undecimă

Prin integrarea unor apogiaturi sau întîrzieri nerezolvate, urechea este deprinsă să audă elementele mai depărtate de fundamentala acordului și de construcția obișnuită de trei și patru sunete.

Chiar ultimul exemplu, extras din *Musique pour le Roi Lear*, conține un acord a cărui interpretare poate fi echivocă sau dublă :

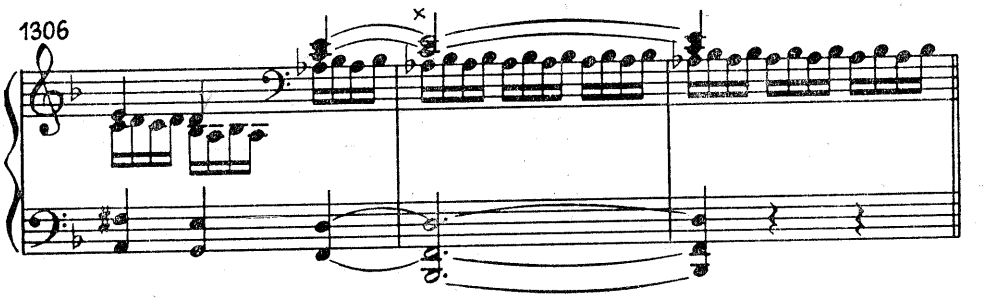
1305



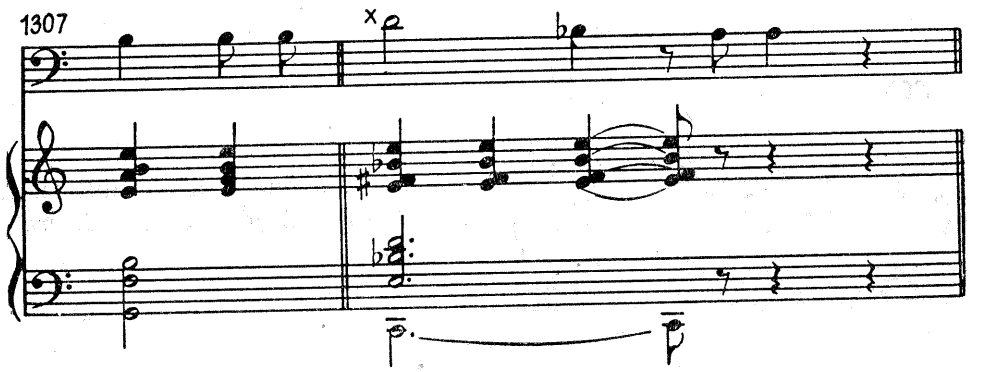
Cele două elemente, *mi* și *sol diez*, care au fost interpretate drept nonă (secundă) și cvartă adăugate, pot fi considerate și nonă și undecimă, într-un acord de undecimă mărită[1]. De data aceasta „apogiate" tocmai elementele consonante, *re* și *fa diez*, dau impresia unor apogiaturi.

Teoreticienii recunosc în opera *Pelléas et Mélisande* două momente, în care consideră clar că ar fi vorba de acorduri de undecimă în stare directă.

1306



1307

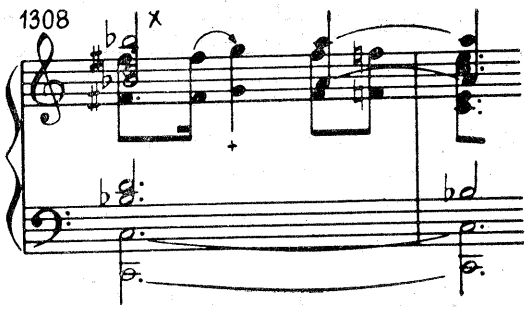


[1] Cu atît mai mult, cu cît e vorba de o undecimă mărită, ca aceea care vine în mod firesc în rezonanța naturală.

În ambele cazuri, este vorba de undecima mărită, ca în rezonanța naturală. Debussy tratează acordul cu oarecare precauție, precedîndu-l cu cîteva din sunetele care-l alcătuiesc.

Părăsirea acordului o realizează printr-o stingere acordică, lăsînd continuarea unei singure voci.

Tot în Pelléas întîlnim un tip de acord de undecimă, mai echivoc însă, fiind tratat ca o formație de trecere :



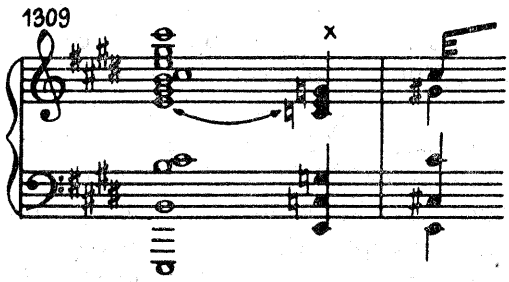
Lipsit de terță și cvintă, el apare și ca un posibil agregat al gamei prin tonuri.

Undecima se comportă ca o apogiatură a cvintei, într-un acord de nonă, la care dealtfel se va rezolva (+).

Acorduri de împrumut

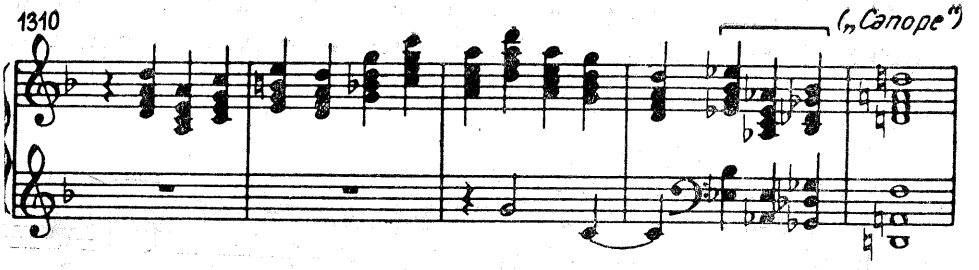
Așa cum unele sunete străine pot fi „transplantate" în componența acordului, tot așa se poate recurge la un întreg acord, care, străin de tonalitate, este integrat pentru un moment în desfășurarea muzicală, apariția sa neașteptată aducînd o notă de surpriză, înviorare sau culoare.

Un caz de acest fel am întîlnit în exemplul : 1195, unde Debussy aduce în tonalitatea Mi major acordul Do major, avînd o notă comună (mi). Schema acordică era :



Cînd aceste acorduri aparținînd unei tonalități diferite și depărtate se reunesc în număr de două sau trei, pot da senzația unei bruște modulații (mai degrabă, pseudo-modulație), ca și începutul acestui preludiu :

1310

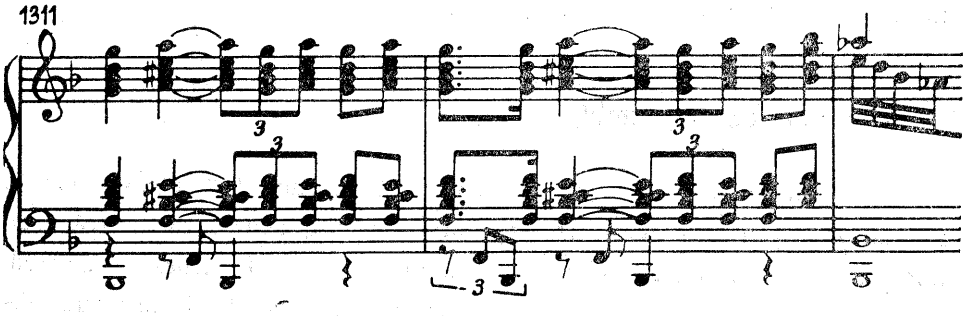


Un alt caz aparte ne oferă Debussy în începutul preludiului *„General Lavine"-eccentric* — (exemplul 1289), unde alternează acorduri din tonalități diferite, fără nici o notă comună între ele.

Acorduri prin suprapuneri tonale

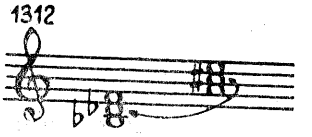
Școala franceză[1] explică unele agregate armonice la Debussy ca provenind din suprapunerea a două acorduri din tonalități diferite, cum este acest fragment din începutul operei *Pelléas et Mélisande :*

1311



Suprapunerea dă naștere unui echivoc :

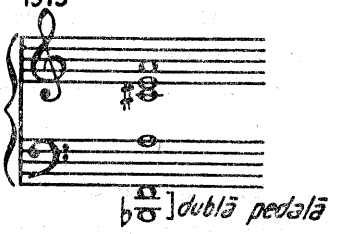
1312



După cum se observă, cele două acorduri au terța comună, enarmonic.

Ca și în celelalte cazuri similare, Debussy evită ciocnirea, divorțul total între acorduri, lăsînd de obicei unul sau două sunete comune, ceea ce permite și alte interpretări, ca în cazul de mai sus, unde putem considera pe *fa* și *si bemol* drept o dublă pedală sub acordul de *la major :*

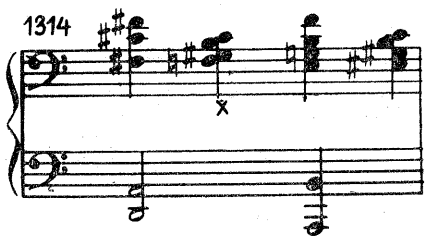
1313



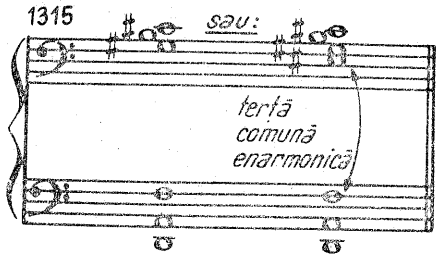
[1] Jacques Chailley.

Alte cazuri de suprapuneri acordice mai pot fi întîlnite tot în *Pelléas :*

1314



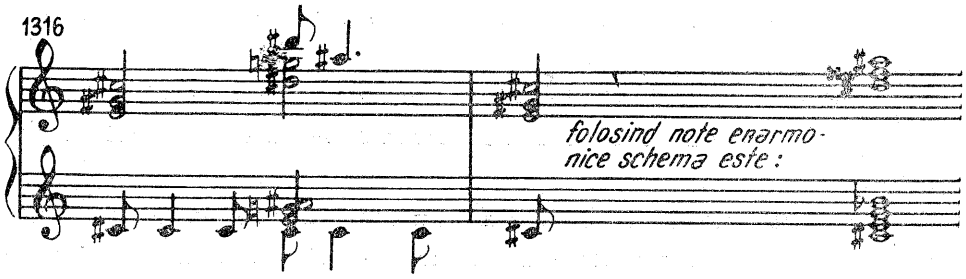
1315



Cazul e similar cu cel anterior, cu deosebirea că, aici, acordul suprapus este de septimă.

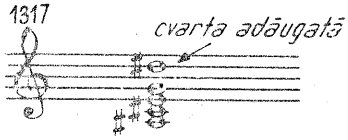
La numai cîteva măsuri mai încolo putem întîlni următoarea situație :

1316



De data aceasta, suprapunerea angajează două acorduri cu două note comune, ceea ce nu exclude și o altă interpretare, de pildă, acord de septimă micșorată cu cvartă adăugată :

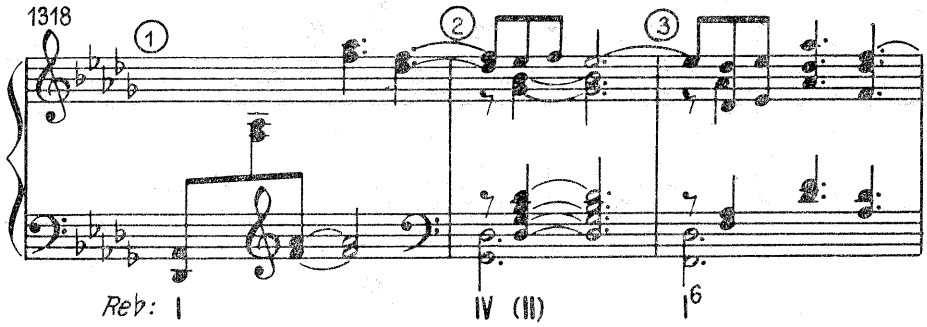
1317

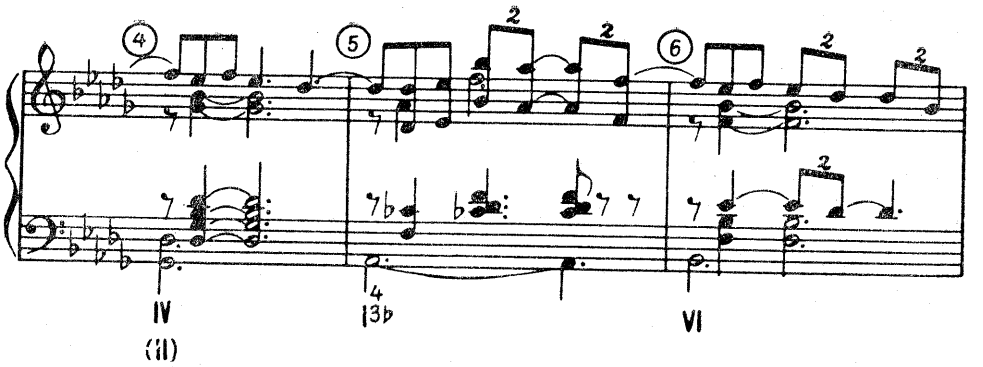


După expunerea cîtorva procedee tehnice proprii muzicii lui Debussy, să urmărim modul în care el a rezolvat tratarea diferitelor caractere melodice : pentatonicul, hexatonicul, modalul etc.

Revenim la exemplele melodice pentatonice, expuse anterior, de data aceasta urmărind și armonia :

1318





După cum se constată, pentatonicul nu este tratat cu strictețe în armonie, unde pătrund și alte sunete decît cele enunțate de melodie. Instalîndu-se tonal, acordurile alternează de două ori tonica și subdominanta, aducînd în măsura 5 un acord de septimă de dominantă pe treapta I.

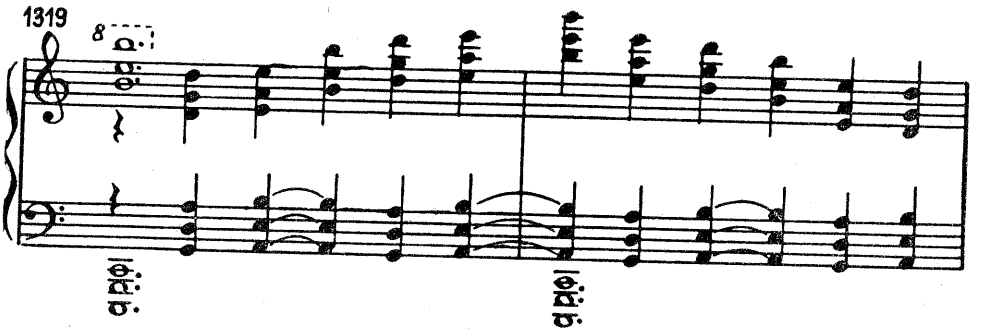
În măsurile 2 și 4, *mi bemol* din melodie este o sextă adăugată, fapt pentru care am cifrat armonia aparentă pe care o creează în paranteză (II).

Important este însă realizarea armoniei, care se desfășoară tonal sub o linie melodică pentatonică. Aducînd pe *sol bemol* și, mai ales, pe *do bemol*, pentatonicul a fost depășit.

Debussy corectează această libertate, subliniind linia pentatonică în octave, deasupra unor acorduri care nu distrag prea mult atenția, fiind stagnante, calme.

Măsura 6 vine în sprijinul pentatonicului, prin folosirea exclusivă numai a sunetelor respective, iar suprapunerile de cvarte (fa-si bemol-mi bemol) îi subliniază caracterul.

În fragmentul următor, extras din *Cathédrale engloutie*,



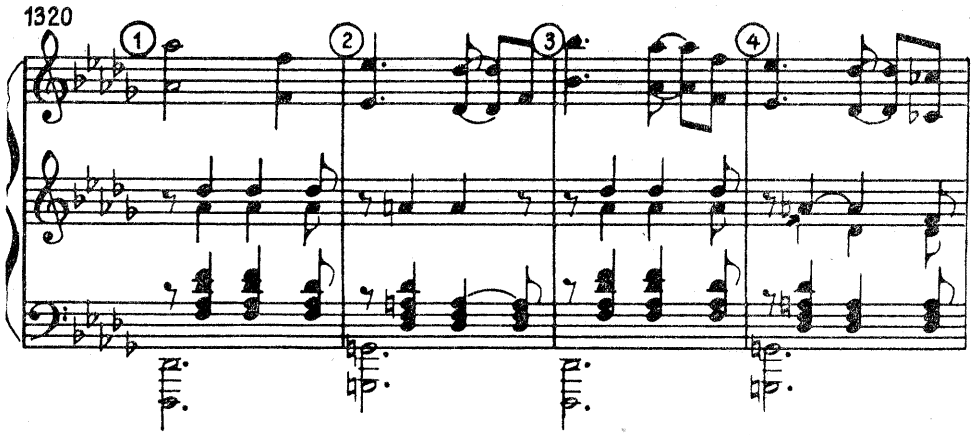
Concurs

armonizarea este mai strictă decît în cazul anterior. Scara celor cinci sunete se degajă din mișcarea amplă a vocilor interne (în melodie nu există decît trei sunete).

Dar *do*-ul din grav, care se comportă ca o pedală, nu figurează în scara respectivă.

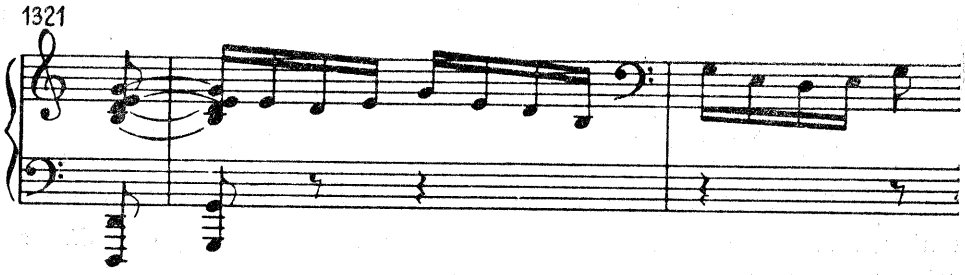
Mersul paralel în cvinte și cvarte conturează un puternic caracter arhaic, propriu pentatonicului.

În pasajul citat din *Prélude à l'après-midi d'un faun,* armonizarea se prezintă astfel :



Dacă măsurile 1 și 3 aduc o armonie realizată cu sunetele pentatonicului adoptat, măsurile 2 și 4 creează o surpriză armonică cu cele două sunete străine *sol becar* și *la bacar,* care nu figurează în scara melodiei.

În preludiul intitulat „Minstrels", toate sunetele melodiei sînt reunite în acordul inițial, fără nici un adaos străin. Lăsată apoi singură, tema își degajă caracterul pur.



Fragmentul prezentat din *„La mer"* este tratat strict pentatonic și la celelalte voci.

1322

1323

(Nuages)

În cea mai mare parte, armonia de mai sus se integrează în pentatonicul melodiei, cu excepția măsurilor 3, 6 și 7, unde apar *si diez* și *mi*, care nu fac parte din scara adoptată în melodie.

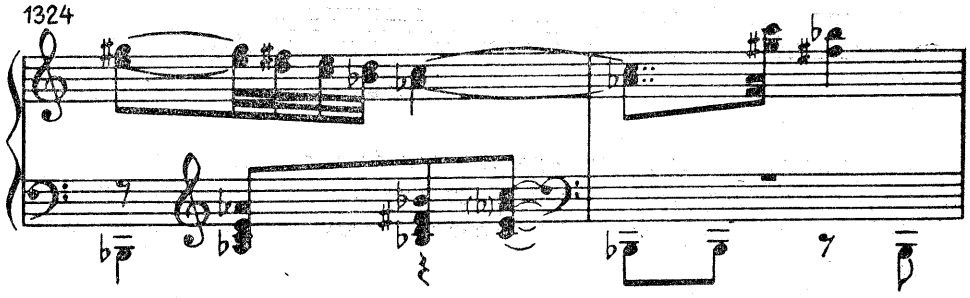
*

* *

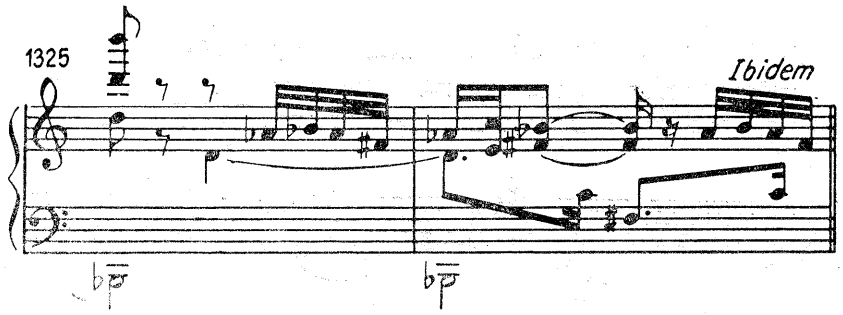
Să urmărim acum tratarea armonică a *gamei prin tonuri, hexatonicul.*

Piesa în care Debussy respectă cu strictețe tratamentul gamei prin tonuri, în care s-a angajat, este preludiul intitulat *„Voiles"*, unde în aproape trei sferturi din lucrare utilizează numai materialul oferit de hexatonicul respectiv : terțe mari sau cvarte micșorate, acorduri mărite, septime mici cu cvinte micșorate (sau cvarte mărite) :

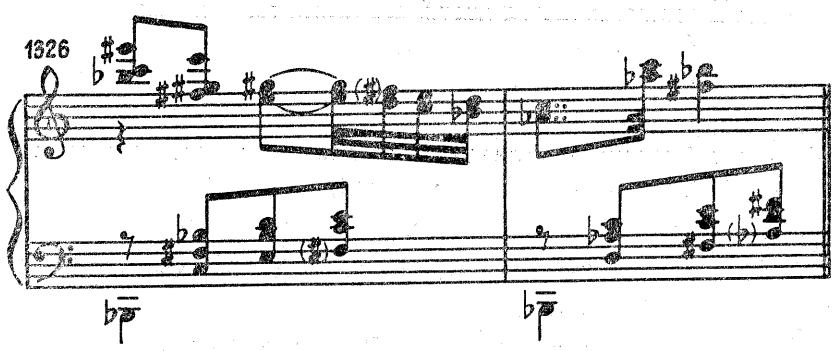
1324



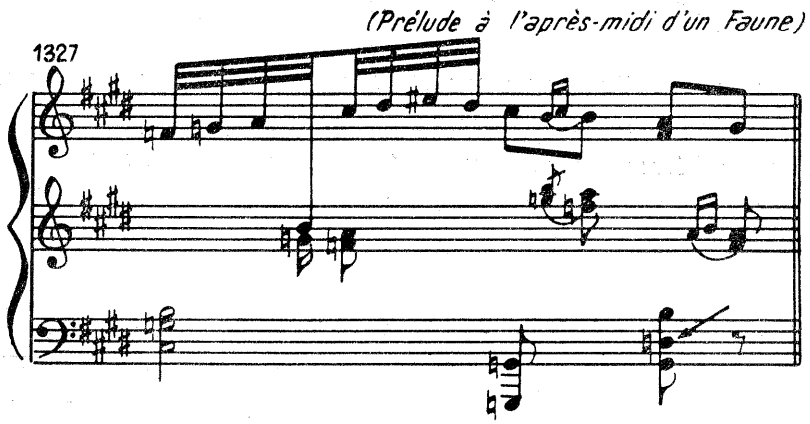
1325



1326

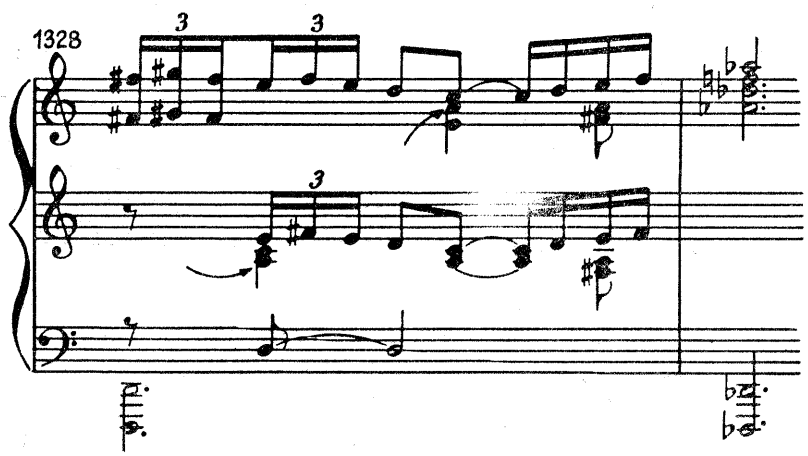


În alte cazuri de hexatonie, Debussy armonizează puțin mai liber, aducînd și cîte un sunet care nu figurează în gama respectivă.



După cum constatăm, materialul oferit de gama din primul portativ este utilizat în întreaga armonizare, cu excepția lui *re becar*, care este străin (să se remarce însă că, în momentul apariției sale, *re diez* nu mai figurează nicăieri).

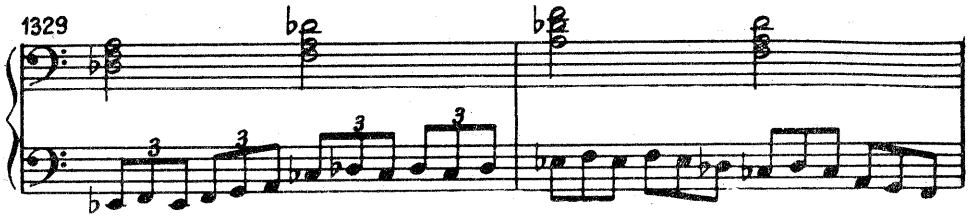
De asemenea, în pasajul următor, extras din aceeași lucrare :



Melodia nu consumă întreaga scară hexatonică prin tonuri, dar este clar că cel de-al șaselea sunet, care lipsește, este *la diez* sau si *bemol*. Iată de ce, atunci, sunetul *la*, adus în armonizare, este străin de această scară. Ca și în cazul precedent, Debussy evită, prin absența lui *la diez*, ciocnirea semitonală : *la-la diez*.

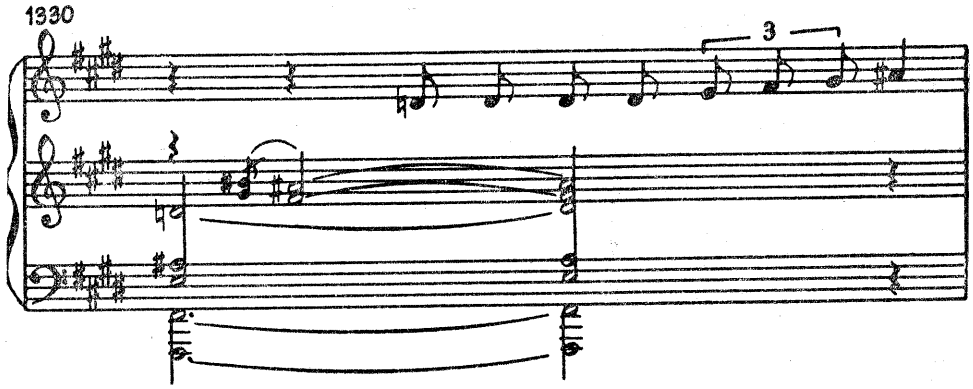
În exemplul următor, extras din *Pelléas et Mélisande*, tratarea pasajului hexatonic este strictă, folosindu-se un acord mărit, provenit din scara respectivă în diferite răsturnări.

1329



Și următorul pasaj hexatonic, extras tot din *Pelléas et Mélisande*, este tratat strict.

1330

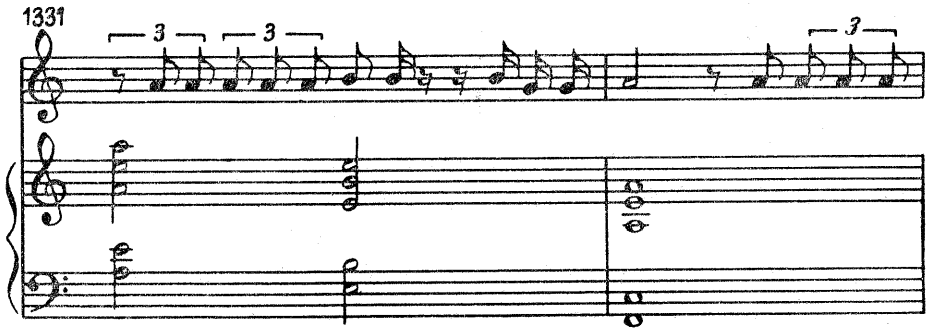


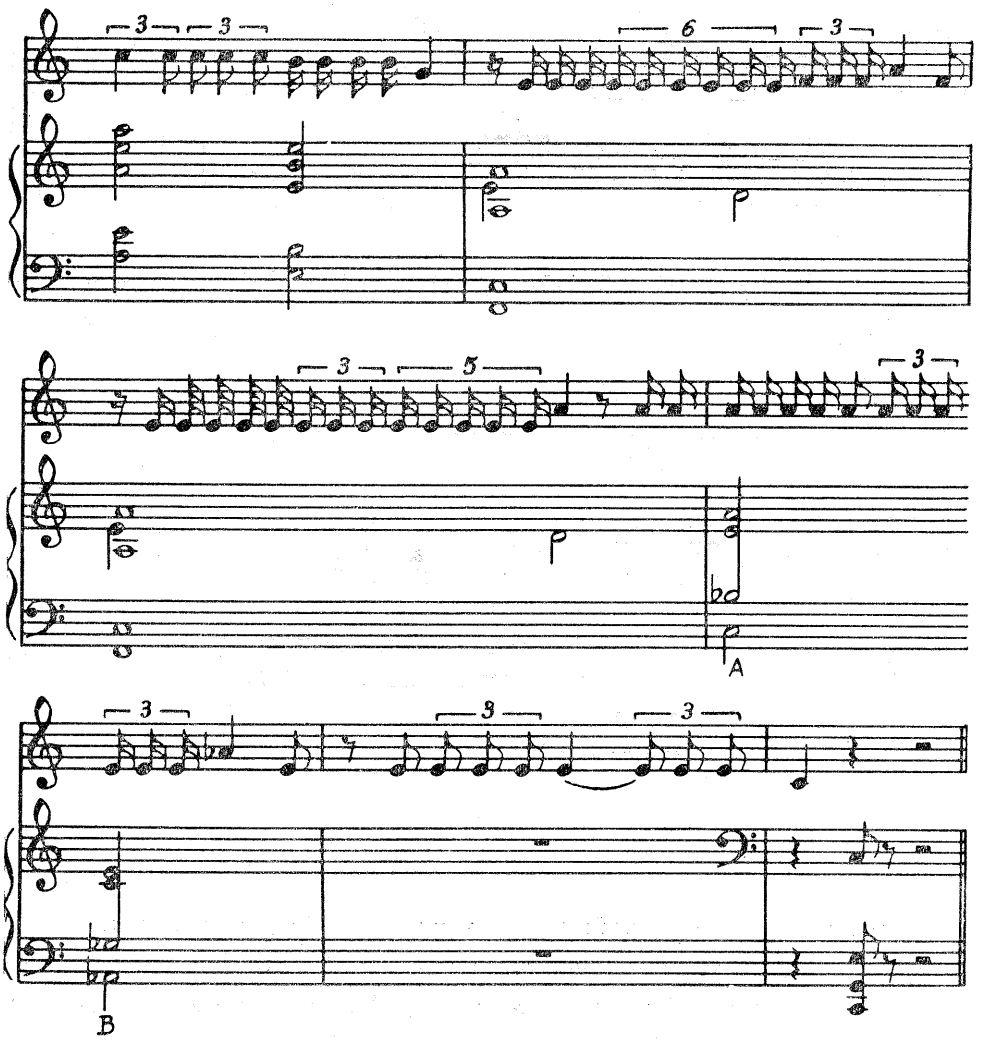
*

* *

Pasajele melodice *modale* sînt armonizate, în general, cu acorduri provenind din materialul modului respectiv. Se remarcă în acest caz utilizarea în acompaniament a cvintelor goale, care creează un caracter arhaic, lăsînd de obicei melodiei rolul de a aduce terțele care lipsesc, ca în acest fragment din *Pelléas*.

1331

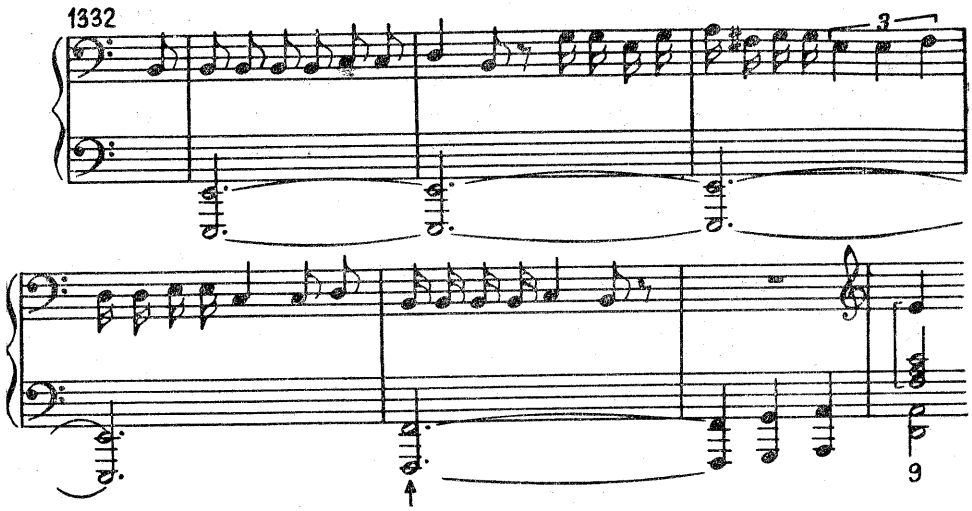




După cum se observă în ultimele trei măsuri, modul de *la* (eolian) este părăsit în primul rînd în armonizare (aducîndu-se un acord de septimă cu sexta adăugată din altă tonalitate, (A), urmat de un acord aparţinînd gamei prin tonuri (B), înlănţuite ca de obicei prin terţe), şi apoi în melodie, prin apariţia lui *la bemol.*

Este un exemplu tipic debussyst de sudare şi contopire a unor caracteristici diferite, graţie înlănţuirilor armonice, care îmbracă totul într-o ambianţă unitară, specifică personalităţii creatorului.

În aceeaşi operă, mai întîlnim şi următorul fragment modal (tot eolian), tratat foarte strict şi sobru printr-o simplă pedală.



De remarcat surpriza pe care o creează apariția lui *fa* în bas, această cromatizare care desprinde totodată ambianța modală spre ultimul acord de nonă, o izbucnire armonică tipic debussistă.

*

* *

Fără să adopte o rigoare absolută, Debussy tratează fragmentele pentatonice[1], hexatonice[2] și modale, în general, printr-o armonie adecvată, adică utilizînd materialul sonor oferit de scările respective, adăugînd însă una sau mai multe note străine, care sudează scurtele și diversele caracteristici modale, contopindu-le în ambianța specifică muzicii sale.

Se vorbește la Debussy de atonalism[3]. Noțiunea trebuie explicată, specificată și nuanțată, pentru că, în cazul de față, nu este vorba de negarea sau distrugerea tonalității cu ajutorul unor acorduri artificiale, construite pe principii noi, atonale. Atonalismul lui Debussy este mai degrabă o neutralizare, o suspendare a tonalității, în care relațiile dominantice categorice sînt înlocuite cu cele la terțe și secunde, înlănțuiri neobișnuite, surprinzătoare, dar moi, fără bruschețe.

În acest sens, fără să recurgă la noi principii în construirea acordurilor, Debussy utilizează surprinzător de mult, pentru epoca sa, acor-

---

[1] Pasajele pentatonice sînt cele mai frecvente, mai liber și mai divers tratate, ele putîndu-se integra mai ușor în construcția acordurilor obișnuite.
[2] Pasajele hexatonice sînt mai reduse, dar mai strict tratate.
[3] Sistem muzical în care sînt respinse sau evitate funcțiile tonale clasice.

durile clasice de terțe, în care tronează la loc de cinste acordul dominantei cu septimă și mai ales cu nonă.

El obține o ambianță atonală cu mijloace tonale.

Dealtfel, e vorba — după cum am mai spus — de un relativ atonalism. Încheierile sînt marcate de acorduri clare, în majoritatea cazurilor fără echivocuri tonale.

1333 (...Danseuses des Delphes)

1334 (...„Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir")

1335 (Des pas sur la neige)

1336 (La fille aux cheveux de lin)

1337 (Pelléas et Mélisande)

1338 (Ibidem)

Fără să constituie propriu-zis o problemă de fond în armonie, vom remarca totuși un procedeu, o manieră tipic debussystă de expunere melodico-armonică. E vorba de enunțarea melodiei pe două sau mai multe octave, armonia fiind plasată în interiorul acestor octave.[1]

1339 (La Cathédrale engloutie)

1340 (Estampes: La soirée dans Grenade)

1341 (Clair de lune)

Emanciparea disonanțelor în consonanțe, utilizarea acordurilor cu note adăugate, evitarea relațiilor funcționale clasice (îndeosebi a celor dominantice) și alte aspecte specifice, expuse anterior, contribuie la

[1] A se revedea ex. 1 270 și 1 271.

slăbirea tonalității, care încetează de a mai fi clară, categorică, așa cum era în vechea sa accepție.

În consecință, procesul se extinde și asupra modulațiilor[1], producîndu-se astfel un efect de estompare, de încețoșare sonoră.

Arta debussystă, subtilă și fragilă, mlădioasă și fluidă[2], alternează coloriturile[3], evitînd stridențele și asprimile[4]. Ea scontează nu numai pe înălțimea sunetelor, ci pune un deosebit interes pe *timbre* și *nuanțe*.

Iată de ce unii teoreticieni deosebesc aici două noțiuni : *nota-ton* (considerată ca treaptă, ca înălțime) și *nota-sunet* (luată ca sonoritate în sine, în afară de orice altă relație).

E vorba de un adevărat cult al sonorității, al timbrului, la care contribuie, pe lîngă tonalitatea aleasă[5], registrul, atacul și intensitatea adecvate.

Această haină sonoră, croită meticulos, pînă la cele mai mici detalii, cu o vădită tentă și personalitate, constituie, alături de armonie, o altă coordonată în unitatea operei debussyste.

Este o artă de minuțiozitate, finețe, subtilitate și rafinament, care — după cum spuneam în introducere — este, totodată, expresia unei personalități dar și a unui spirit național : Debussy și cultura franceză[6].

*

* *

Maurice Ravel (1875—1937) este compozitorul francez al cărui nume este constant alăturat de cel al lui Debussy, într-un continuu paralelism. Muzica sa, ale cărei rădăcini absorb din procedeele debussyste, reușește să realizeze, într-un fel, un „clasicism" care desăvîrșește momentul impresionismului muzical francez.

Între caracteristicile armonice, pe care le vom găsi și la Ravel, se numără :

---

[1] Acest fenomen are implicații asupra sintaxei și arhitecturii, în construirea marilor forme, bazate pe soliditatea tonalității și a procesului modulant al dezvoltării.

[2] În ciuda fluidității sale, a unei aparente mobilități, muzica aceasta e totuși statică, asemenea unui lac străbătut de valuri, dar rămînînd pe loc, schimbîndu-i-se doar coloritul.

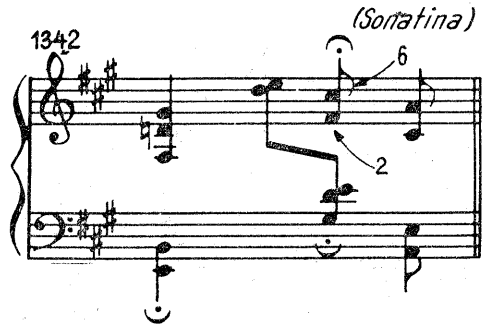
[3] Debussy recurge sistematic la *armonizarea diferită a aceleiași teme* (v., de exemplu, *L'après midi d'un faun,* tema pădurii din *Pelléas et Mélisande* etc.).

[4] Să se remarce, în acest sens, intervalica melodiilor, mai cu seamă în *Pelléas,* unde abundă secundele și terțele, unde, în mod excepțional, întîlnim sexta și, extrem de rar, septima.

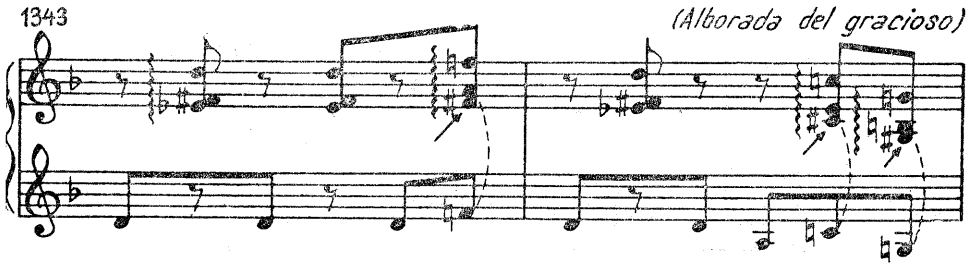
[5] Nu întîmplător, atît Debussy cît și Ravel recurg deseori la tonalitățile cu mulți accidenți la armură, care, fiind mai puțin familiare auzului, creează o senzație deosebită. Încercați să le transpuneți în *Do* și veți observa diferența.

[6] Elocventă pentru această afirmație este muzica din *La Mer.* Peisajul sugerat este internațional. Dar marea aceasta pare totuși privită de pe un iaht sub pavilion francez.

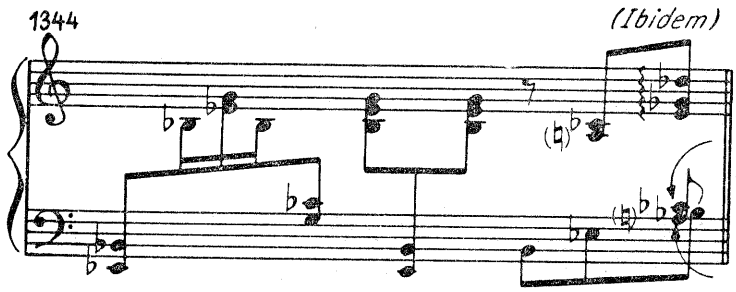
— *acordurile cu note adăugate,*

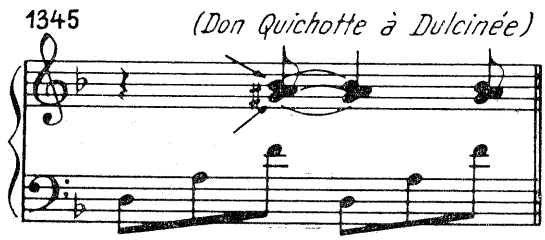


cărora, uneori, le conferă un caracter *incisiv*, la *semiton :*



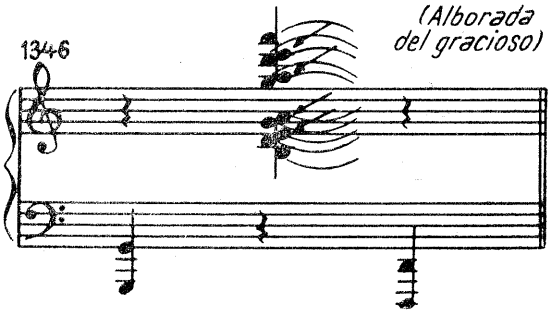
Duble întîrzieri, simultane cu sunetul real de rezolvare, față de care se găsesc la secundă mică[1] :

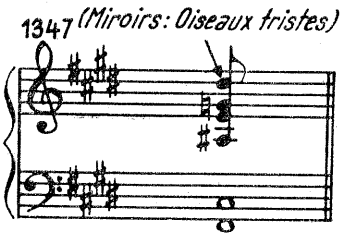




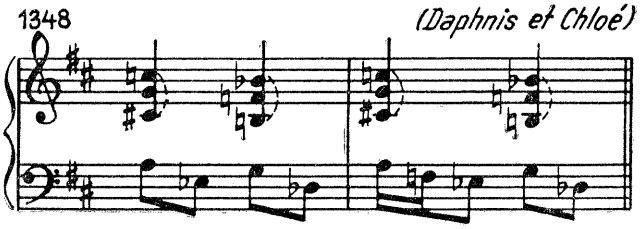
[1] Bineînțeles, cum nimic nu e nou sub soare, asemenea formații acordice cu elemente dispuse la semitonuri (sau septime mari) au mai fost utilizate și în trecut, dar ele aveau un caracter sporadic, excepțional.

În exemplul următor este vorba de adăugarea sextei (mi) și a secundei (la) :

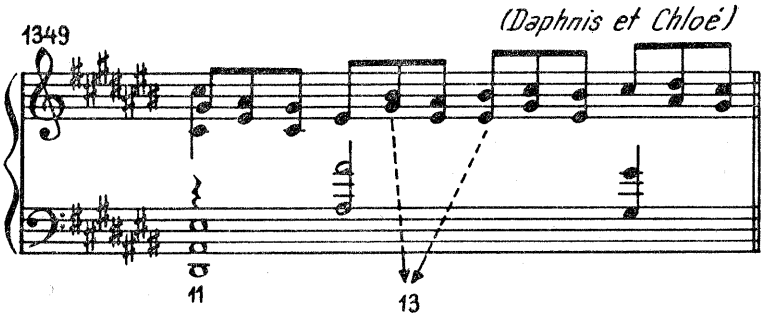


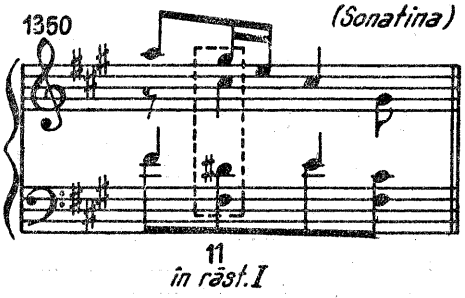


Acorduri cu duble terțe (majore și minore) :

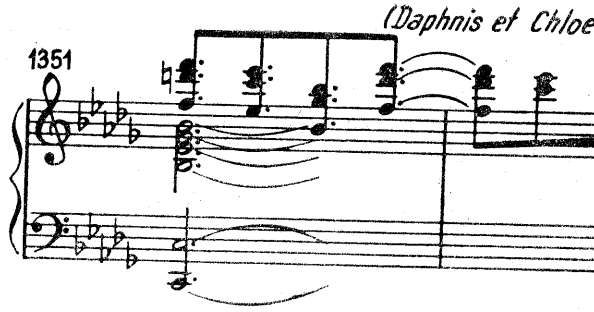


Acorduri de undecimă și terțiadecimă :

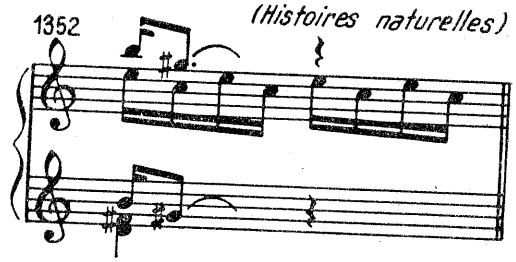




1351 (Daphnis et Chloé)

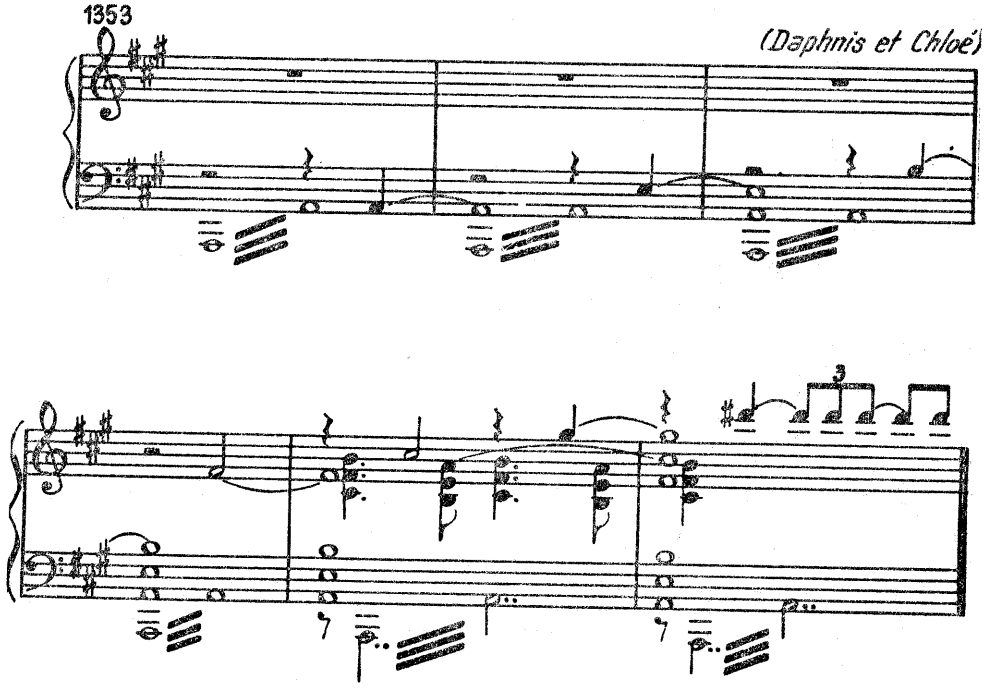


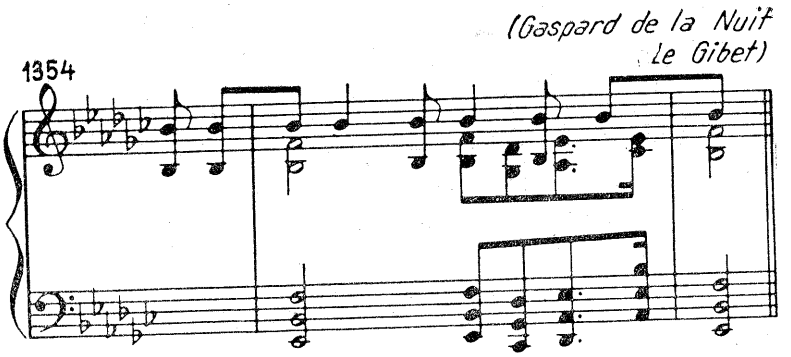
1352 (Histoires naturelles)



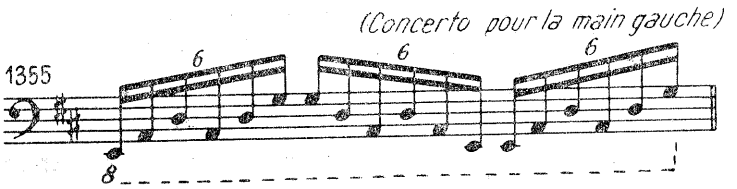
Uneori, construiește acordul prin etajarea unor cvinte perfecte :

1353 (Daphnis et Chloé)

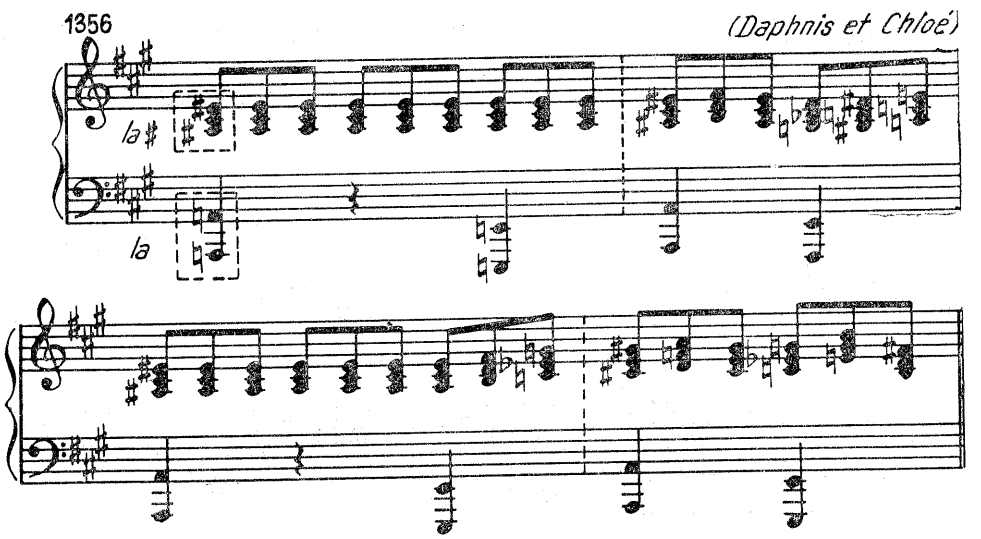


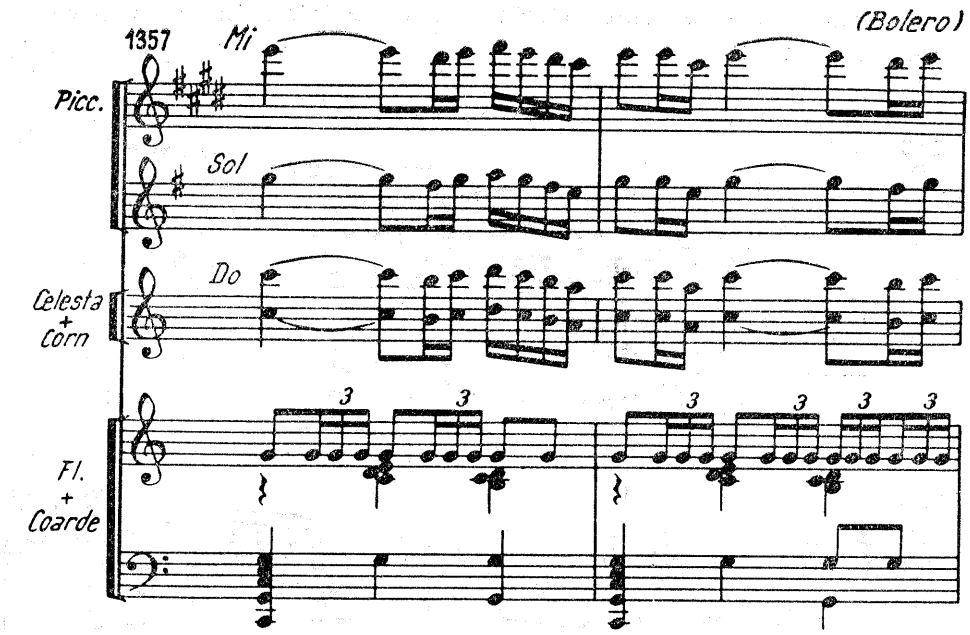


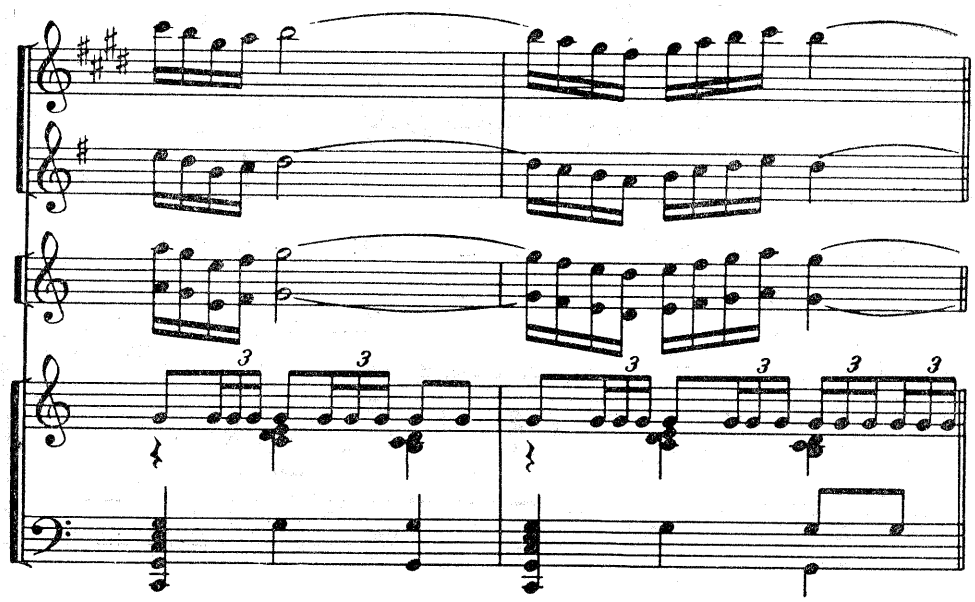
Din cvarte suprapuse :



Suprapuneri tonale, politonalitate :




1357
Mi
(Bolero)
Picc.
Sol
Do
Celesta
+
Corn
Fl.
+
Coarde



Paralelismele de cvinte apar frecvent, susținînd în bună parte o atmosferă modală :

1358 (Sonatine)

1359 (Ibidem)

1360 (Ibidem)

Și la Ravel putem întîlni cîteodată *șiruri de none paralele* :

1361 (Pavane pour une Infante défunte)

1362

(L'Heure espagnole)

Iată schema simplificată a pasajului de mai sus,

1363

la care se adaugă o pedală inferioară (Fa diez) și alta mediană (Fa).

În ceea ce privește tipicele înlănțuiri de acorduri la intervale de terță, utilizarea lor este mai restrînsă :

1364

(Sonatine)

În mod practic, Ravel nu utilizează hexatonicul.

Chiar dacă, uneori, vom descoperi liniar gama prin tonuri, armonia însă nu o va confirma pe verticală, așa cum o întîlnim la Debussy.

1365

(Sonatine)

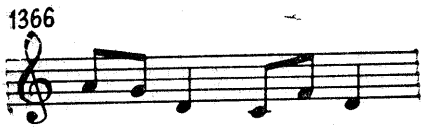
La mîna stîngă, fiecare voce, luată izolat și orizontal, descrie o gamă prin tonuri. Grupate însă în acorduri majore (netipice scării), creează raporturi semitonale (marcate prin săgeți) care anulează climatul hexatonic.

În schimb, modalul este tratat cu consecvență și pe suprafețe mari.

Dovedind preferință pentru modul de *re*, Ravel folosește și minorul natural (modul de *la*), iar cînd izvorul îl constituie muzica spaniolă, recurge uneori la modul de *mi*. Ca și Debussy, el se simte puternic atras de scările defective.

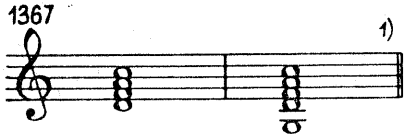
„De la *Sainte* (1896) la *Chanson madécasses* și la *Concerto pour la main gauche*, metamorfozele gamei de cinci sunete dictează muzicianului inflexiunile preferate ale limbajului său ; ele explică insistența intervalului de cvartă ; mersul esențial al melodiei raveliene putîndu-se rezuma în diagrama :

1366

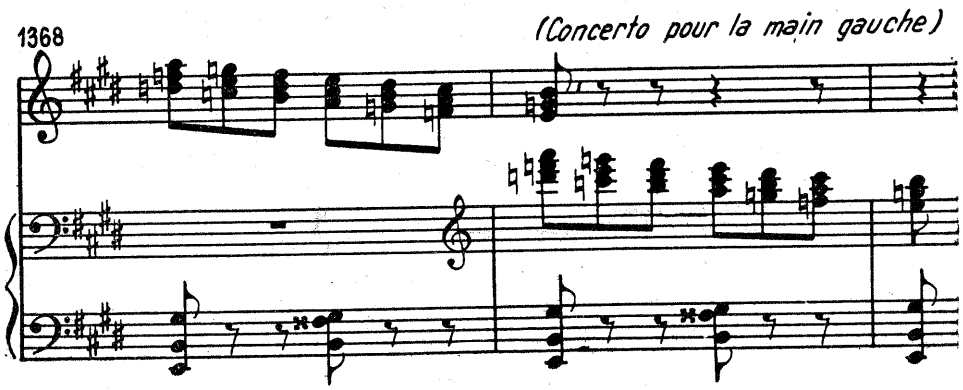


Ele explică de asemenea, la un armonist obsedat de modul de *re*, extrema frecvență a acordului de septimă minoră. Pedala care i se acordă voit completează seria diatonică, dînd agregatului un fals aspect de undecimă."

1367



1368



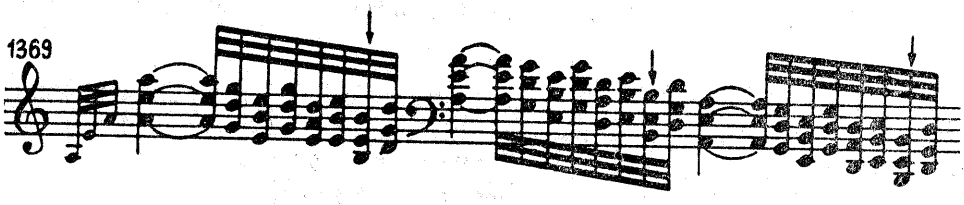
Analizînd fragmentul de mai sus, observăm un șir de acorduri care creează o atmosferă modală. Cîntată izolat, deși nu cadențează, coborîrea sugerează un mod de *la*.

---

[1] *Roland-Manuel :* Maurice Ravel din Histoire de la musique ; 2 — Enciclopedie de la Pléiade.

Totul este suprapus pe o armonie de *Mi major*.

1369



După cum se vede, este vorba de un fragment pentatonic, armonizat integral în modul respectiv. Pentru integritatea acestuia, în punctele marcate cu săgeată s-a rupt simetria de cvartă supra cvintă, pentru a nu se introduce sunetul străin *(fa)*, care ar fi distrus unitatea pentatonicului adoptat.

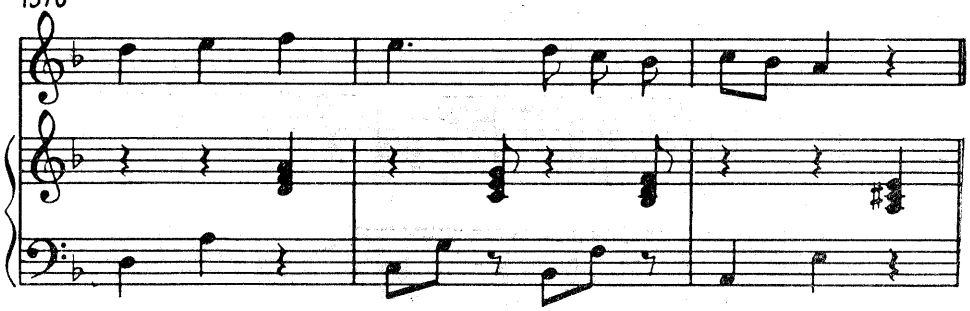
„Ieşit complet înarmat şi, parcă, fără efort din crisalida sa academică"[1], Ravel respiră aerul aceluiaşi mediu, ca şi Debussy.

De asemenea, se face simţită influenţa muzicii javaneze, extremorientală şi spaniolă.

Cu urechea îndreptată spre aceasta din urmă şi mai stăruitor decît Debussy, Ravel va folosi din belşug intonaţiile şi specificul hispan, într-o strălucită prelucrare şi sinteză.

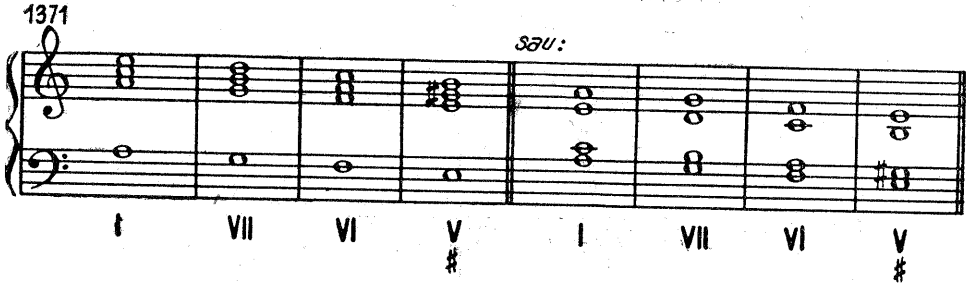
Iată, de pildă, o cadenţă finală, tipic spaniolă, expusă simplu, clar şi adecvat în „Don Quichotte à Dulcinée,

1370



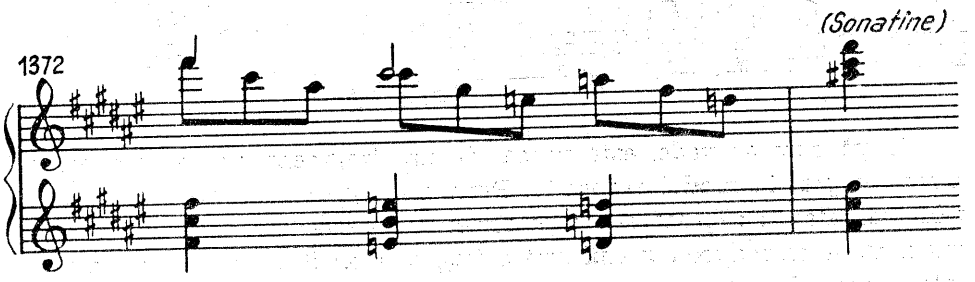
a cărei schemă, transpusă în *la minor*, este :

1371

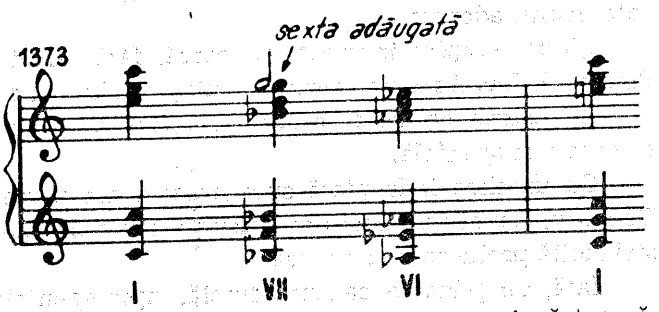


[1] Roland-Emanuel op. cit.

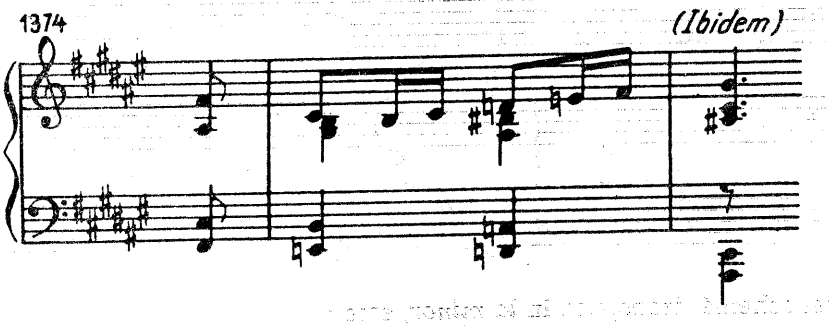
Ea se infiltrează în alte pagini, transfigurată și adaptată, de exemplu, în majorul melodic, unde nu se mai oprește pe dominantă, ci pe tonică :



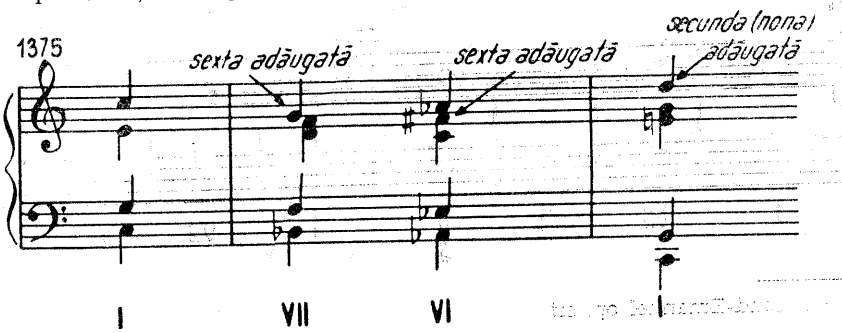
Simplificat și transpus în *Do* :



Aceeași cadență rafinată, cu mai multe note adăugate, mai păstrează doar în cvintele coborîtoare de la mîna stîngă o amintire din osatura armonică a cadenței populare spaniole :



Simplificat și transpus :



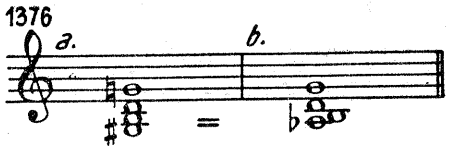
Să se remarce totodată, ca și în cazul anterior, impresia produsă de transpoziția în *Do major*, cînd pasajul pierde parcă ceva din catifelarea tonalității cu șase diezi.

Dacă am încercat să urmărim cîteva din analogiile cu muzica lui Debussy, se cuvine să menționăm în final deosebirile esențiale.

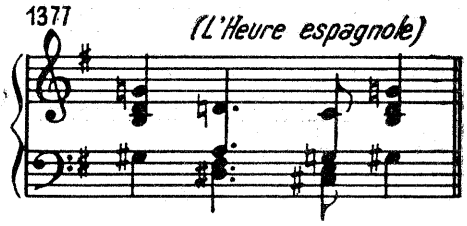
Acolo unde Debussy se lasă condus de instinct, Ravel, lucid, analizează.

Elocvent simptom al academismului pe care îl intenționează artistul Ravel îl constituie meticulozitatea cu care realizează agregatele sonore pe care le utilizează, etichetîndu-le cu o severitate didactică.

Așa, de pildă, unul din acordurile preferate, Ravel însuși l-a definit în prima ortografie (a) : *acord de septimă micșorată cu apogiatura superioară a septimei nerezolvată,* sau în a doua (b) *nonă minoră fără septimă în răsturnarea a patra.*



Emancipat în consonanță, acest acord va fi folosit liber de orice constrîngere sau rezolvare, ca în exemplul următor :



Această ordine riguroasă, această luciditate meticuloasă conferă muzicii sale un fel de clasicism, așa cum am spus și la început.

Fraza muzicală, articulată cu mai multă precizie, este minuțios sudată în cadențe, iar tonalitatea mai definită, mai conturată. Ceea ce nu împiedică totuși ca spontaneitatea, lirismul și spiritualul să vibreze strălucitor în paginile raveliene.

Momentul muzicii impresioniste a constituit o fericită și salvatoare replică franceză într-un impas al istoriei muzicii.

Este o soluție care poate să dea de gîndit și să sugereze alte noi modalități de expresie în prolificul, complexul și contradictoriul panoramic al muzicii contemporane.

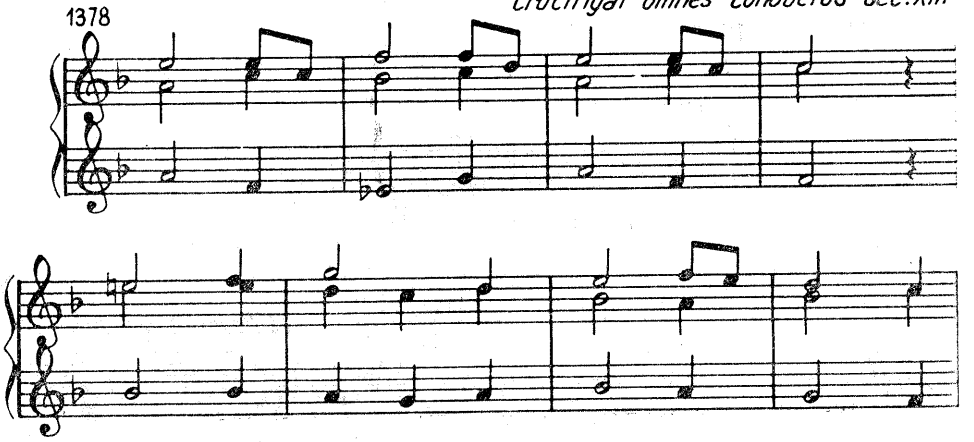
XXIV. Politonalitatea

Înțelegem prin politonalitate reunirea simultană a unor desfășurări plasate în două[1] sau mai multe tonalități.

Fenomenul nu este nou în istoria muzicii, dovezi ale existenței sale putînd fi semnalate ca firești în secolul al XIII-lea, unde unele motete ne oferă rudimente de politonalitate.

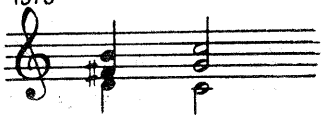
1378

Crucifigat omnes conductus sec.XIII



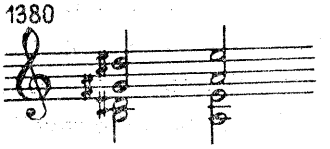
De asemenea, cadențele cu duble sensibile, tipic acestui veac,

1379



folosite în major, ca și cele din vremea lui Machault, pentru minor,

1380



demonstrează că vocile încheiau pe tonici diferite.

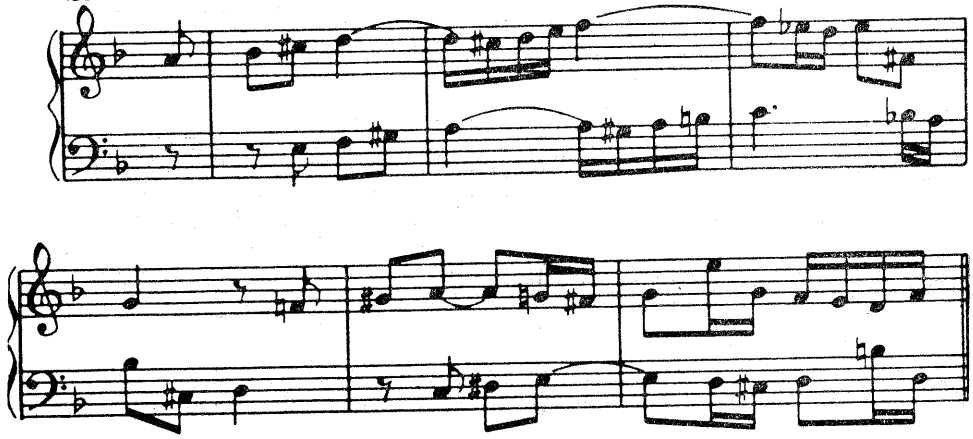
Bineînțeles, substratul, argumentul generator al acestei politonalități, este cu totul opus celui din secolul XX. În primul caz, ea pro-

[1] În acest caz se numește : *bitonalitate.*

venea tocmai din faptul că sentimentul tonal de-abia începea să se cristalizeze, în timp ce politonalitatea veacului nostru este rezultatul conștient al suprasaturării tonale, care caută noi resurse de expresie, dincolo de terenul arhiexploatat al tonalității.

Iată de ce unii teoreticieni[1] îi atribuie lui Bach paternitatea ideii de politonalitate, atunci cînd realizează canonul prin imitație exactă la cvintă.

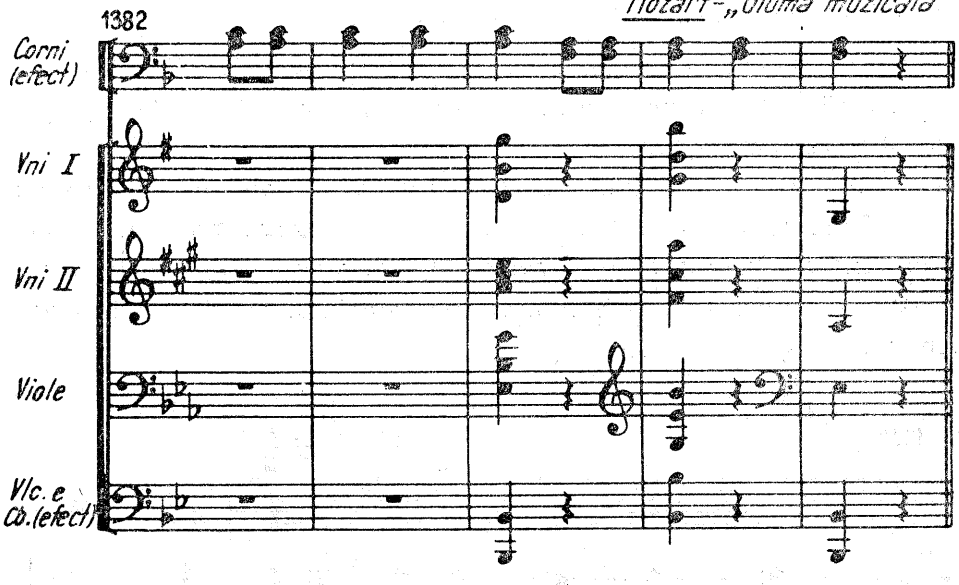
1381



Între timp, chiar compozitorii clasici sau romantici, uneori, recurg la politonalitate, bineînțeles, pentru scurte pasaje.

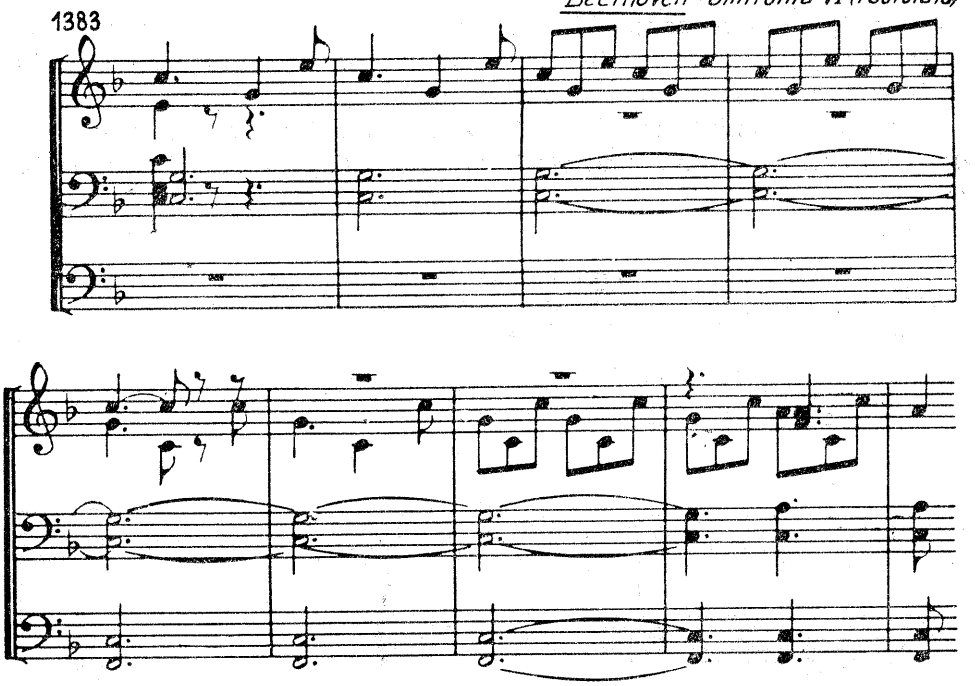
1382

Mozart-„Glumă muzicală"



[1] Ca, de pildă, *Darius Milhaud*, pe care unii muzicologi francezi îl consideră promotorul politonalității contemporane.

1383 *Beethoven - Simfonia VI (Pastorala)*



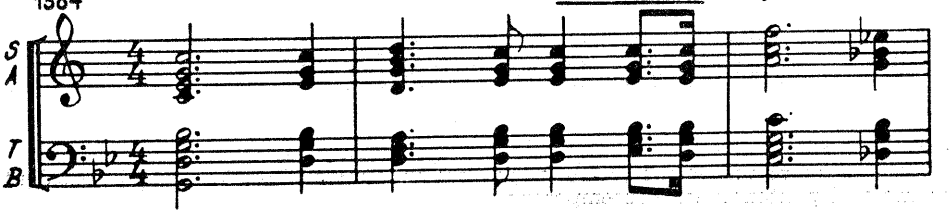
(În cazul de mai sus, Beethoven rezolvă situația armonică în spiritul clasic, acordîndu-i, pînă la urmă, sunetului *sol* rolul de întîrziere inferioară a terței din acordul de *fa* major).

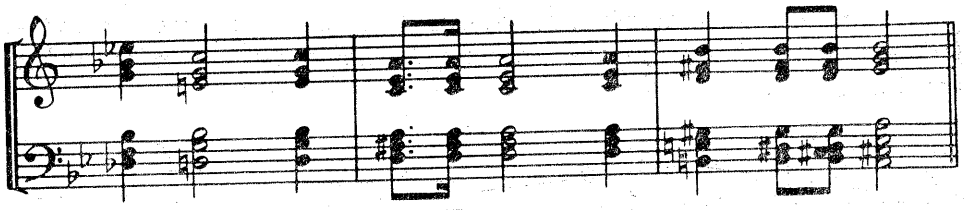
Epoca modernă a politonalității se situează ceva mai afirmat într-o scurtă perioadă din prima jumătate a secolului nostru (1914—1930), după care slăbește simțitor.

Se pot demarca în crearea politonalității două maniere de realizare :

1. Se aleg două tonalități, al căror material sonor poate fi dispus și urmărit pe două planuri separate, dar care pot fi interpretate totodată ca o contopire într-un agregat mai amplu (acord de nonă, undecimă etc.).

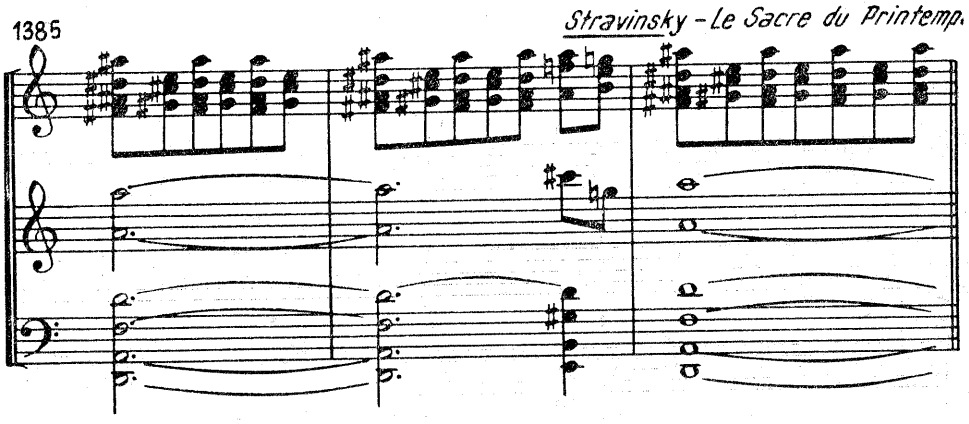
1384 *Charles Ives - Sixty seventh Psalm*

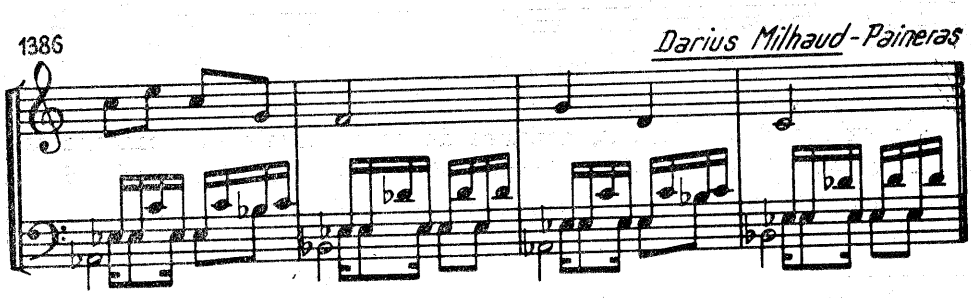




Cîntînd grupurile vocal separat (femei-bărbați), constatăm cîte o desfășurare în două tonalități distincte. Reunite, ele se pot contopi în armonii complexe (mai frecvent none). Pentru a detașa tonalitățile, autorul folosește și diferența de timbru dintre vocile feminine și cele masculine.

În această manieră putem întîlni o reunire de tonalități, în care una este puternic afirmată (de obicei, la bază), iar cealaltă este solicitată într-o nuanță mai slabă (de obicei, în acut), aceasta apărînd ca un fel de rezonanță superioară[1].





[1] O asemenea sonoritate sugerează un efect al orgii obținut prin registrul mixturilor.

2. Se recurge la acorduri și tonalități complet distincte, constituind entități sonore separate, care nu se mai contopesc în eventuale acorduri[1].

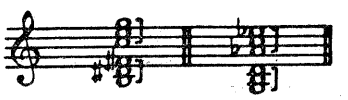
1387 Alban Berg - Wozzeck

1388 Poulenc - „En avion" (din Promenades)

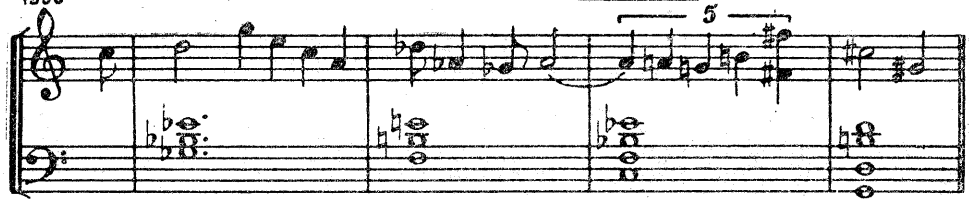
1389 Honegger - Antigone

În exemplul de mai sus, noțiunea de politonalitate este consolidată prin desfășurări ample independente și distincte, nemaifiind vorba doar de incidențe de acorduri sau de simple schițări politonale.

[1] În acest sens se recurge deseori la acorduri și tonalități ale căror elemente sînt distanțate la un semiton.



1390 B. Bartók Mandarinul miraculos



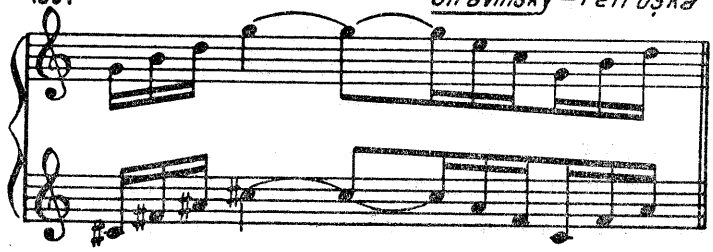
Trebuie să remarcăm aici cîteva procedee speciale.

În primul rînd, este vorba de dublarea simultană a aceleiași linii melodice în două sau mai multe tonalități[1].

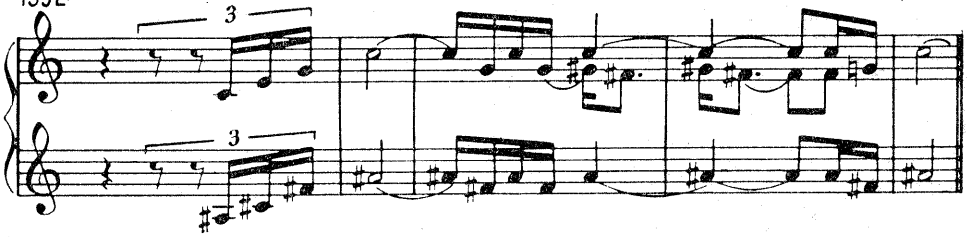
Unii teoreticieni văd aici doar un mijloc de alterare sau determinare a timbrului.

Într-adevăr, ascultînd asemenea pasaje, din pricina paralelismului nu obținem senzația a două tonalități, ci mai degrabă, a unei a treia, rezultantă nouă, prin mixaj.

1391 Stravinsky – Petrușka



1392 Ibidem

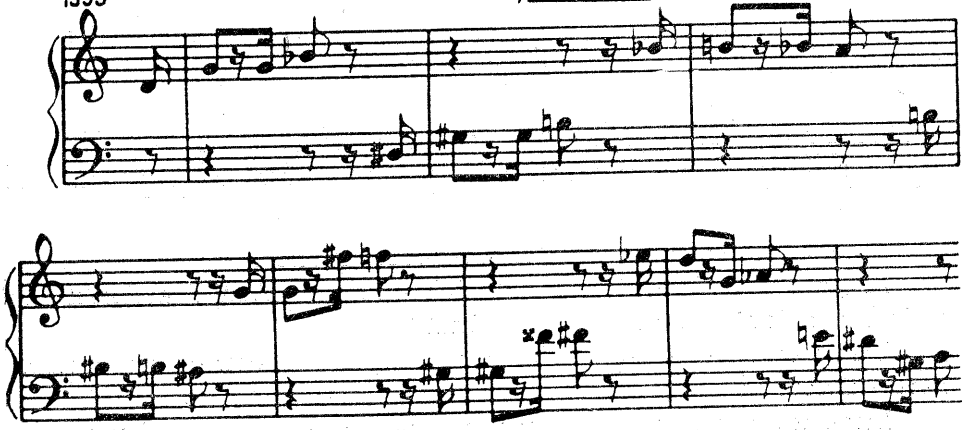


O altă soluție, mai rar uzitată, constă tot din dublarea liniei melodice în altă tonalitate, de data aceasta nu simultan, ci succesiv, ca un canon la semiton (sau alt interval), ceea ce apare ca o îngînare, ca un ecou transpus.

[1] Ca în extrasul din Bolero-ul de Ravel, care expunea politonalitatea (v. exemplul 1357). Fenomenul este frecvent în opera lui Stravinsky.

1393

Șostacovici - Sonata pentru pian Nr. 2



În ceea ce privește rațiunea, necesitatea politonalității, vom ține seama în realizare de mai multe considerente, unele extra-armonice.

De pildă, urmărind ca două sau mai multe teme (idei sau personaje) diferite să fie cît mai distinct și mai puternic conturate, vom urmări să subliniem, ca și în contrapunct, o cît mai independentă desfășurare ritmică și melodică, pentru a ușura urmărirea lor[1].

În acest scop, o însemnată contribuție o aduce, pe lîngă raportul cît mai disonant dintre tonalități, contrastul de timbre.

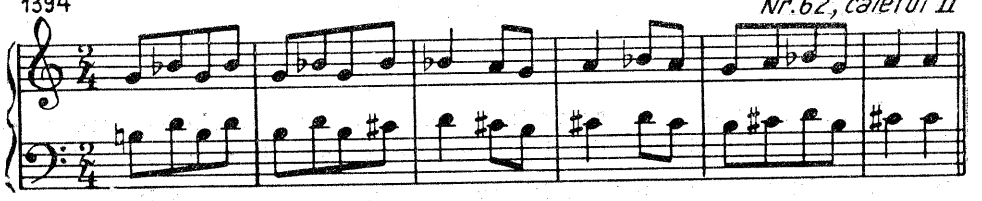
După cum am arătat, alte rațiuni ale politonalității pot fi determinarea unui nou timbru, crearea unei imagini globale complexe, mai mult sau mai puțin conciliante etc.

Rezultanta aparentă care se instalează deseori poate să dea impresia unui atonalism, cu care totuși nu trebuie să fie confundată.

Alte exemple de politonalitate :

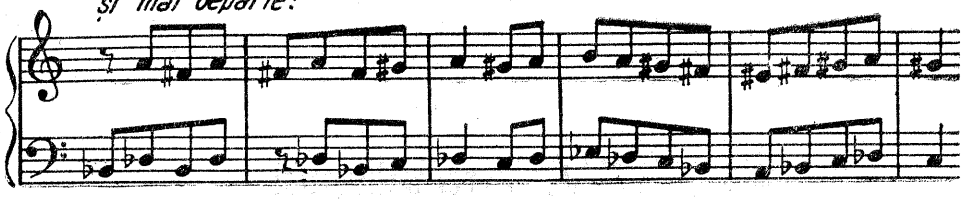
1394

B. Bartók - Mikrokozmosz Nr. 62, caietul II



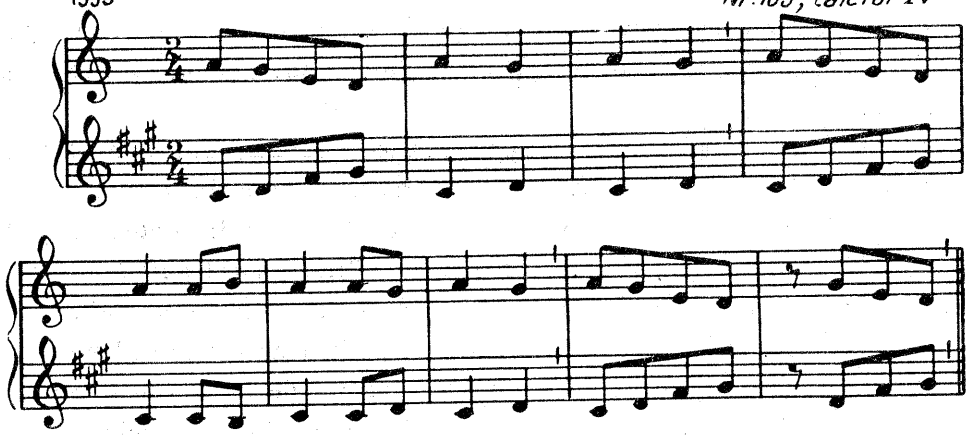
[1] În această privință, e bine să ne reamintim o constatare științifică a psihologiei, care a observat că omul nu poate urmări conștient simultan mai mult de două fapte (obiective sau acțiuni). Ceea ce depășește această cifră se sesizează intermitent-succesiv, preavizați, cu ajutorul partiturii, contopindu-se într-o imagine globală.

și mai departe:



B. Bartók - Ibidem
Nr. 105, caietul IV

1395



XXV. Atonalismul

Numim atonalism[1] modul de concepere a muzicii, în care orice organizare tonală, ierarhie și atracție între sunete sînt anulate, interzise și contrazise.

Termenul comportă în limbajul muzicologic mai multe înțelesuri. Uneori, se etichetează drept atonală muzica extratonală, deci în afara tonalității de tip clasic, ca, de pildă, cea hexatonală (prin tonuri întregi), sau acea tonalitate suspendată, care evită afirmarea categorică a funcțiunilor (ca în cazul Debussy) sau unele aspecte ale politonalității, care, pentru ureche, fac insesizabilă tonalitatea[2], din cauza supraaglomerării.

În capitolul de față vom restrînge termenul de atonalism la sensul strict, sever, de utilizare, în regim de egalitate, a celor 12 sunete, cu eliminarea categorică a oricărei impresii tonale.

Puținele lucrări de specialitate[3], vizînd acest subiect, afirmă că muzica atonală utilizează modul de 12 sunete. Consider că această tentativă de a statua prin analogie organizarea atonalismului este forțată în acest punct. După cum știm, un mod (ca și o tonalitate, dealtfel) nu înseamnă o simplă înșirare de sunete, de material brut, ci o schemă organizată, cu ierarhii și atracții între elementele componente, ceea ce nu mai există în atonalism.

În acest caz, vom corecta afirmația, precizînd că atonalismul folosește scara sau totalul celor 12 sunete, tratate în absolută egalitate, desprinse de orice subordonare și atracție.

Notarea sunetelor se va face liber, fără armură, enarmonia permițînd alegerea scrierii cu diezi sau bemoli, ținîndu-se seama numai de ceea ce ușurează mai mult citirea.

---

[1] Unii autori propun termenul de *anti-tonalitate,* pentru că, analizînd în ansamblu regulile și recomandările acestui gen de muzică, se constată o permanentă grijă de a lupta împotriva a tot ce ține de organizarea tonală.

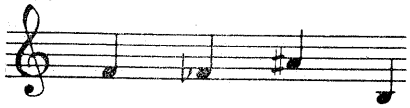
[2] Unii autori acordă politonalității termenul de atonalism.

[3] Remarcabilă prin precizie și conciziune este : *Téchnique de la Musique Atonale* de *Julien Falk* (Alphonse Leduc, Paris), lucrare pe care ne sprijinim în principal în redactarea acestui capitol.

În consecință,

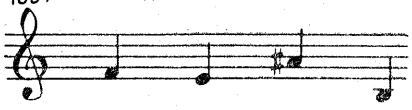
în loc de :

1396

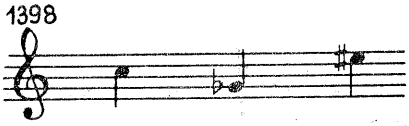


vom scrie :

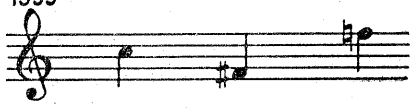
1397



1398



1399



Melodia

Urmărind nu numai evitarea, ci contrariul tonalității, recomandările preferă acum tocmai ceea ce era nepermis altădată : septimile, nonele, tritonul, falsa relație, interzicînd tot ceea ce putea sugera tonalitatea.

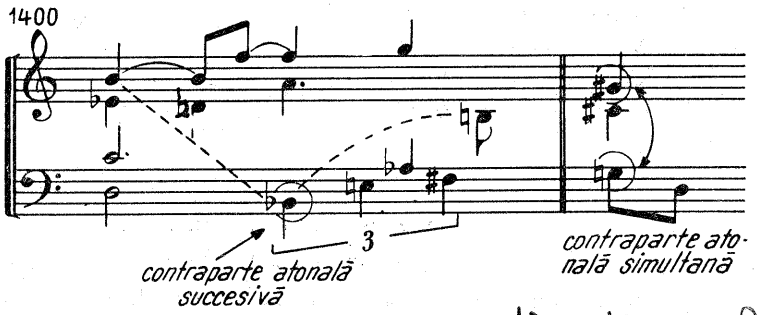
Reproducem mai jos regulile principale care guvernează construcția melodiei atonale.

1. Un sunet nu va fi repetat decît după ce a fost neutralizat de contrapartea sa atonală.

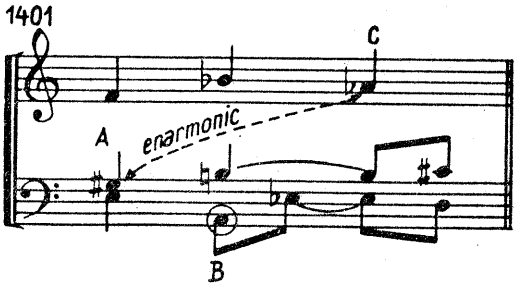
Numim *contraparte atonală* forma alterată (cu diez sau bemol) a unei note naturale sau, vice-versa, becarizarea unei note, care purta anterior diez sau bemol, indiferent la ce voce și octavă.

Contrapartea atonală poate fi : *succesivă* sau *simultană*.

1400

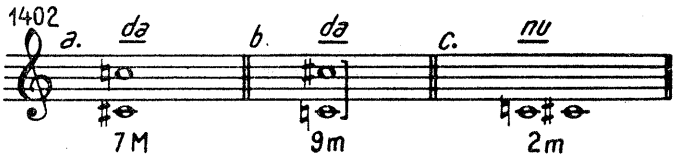


În neutralizarea atonală, sunetul respectiv poate fi notat și enarmonic, avîndu-se în vedere, după cum am mai spus, desfășurarea și facilitarea liniei melodice.

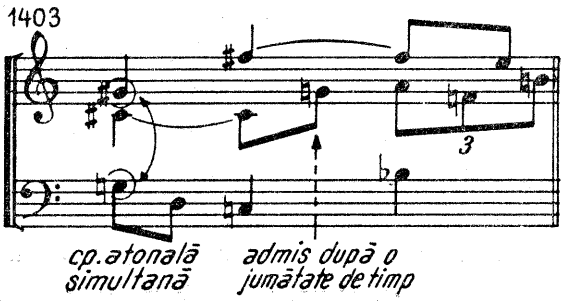


A, *sol diez=la bemol*
B, *la*, contraparte atonală, după care
C, *la bemol* poate să reapară.

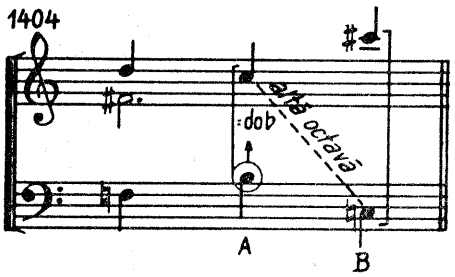
Contrapartea *simultană* trebuie să se producă la interval de *septimă mare* sau *nonă mică*, nefiind admisă la secundă mică.



a) În cazul contrapărții atonale *simultane*, oricare din cele două sunete angajate poate fi reluat (de oricare din voci) dacă va fi *separat* de cel puțin o *jumătate de timp*.



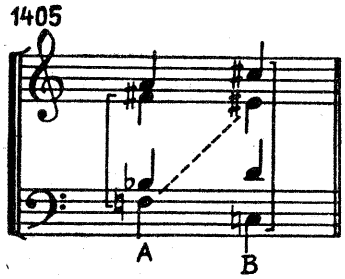
b) Tot în cazul contrapărții atonale *simultane*, unul din cele două sunete angajate poate fi reluat *imediat*, cu condiția ca reluarea să se producă *în altă octavă* și să fie neutralizată de *o altă contraparte atonală simultană*.



După cum se observă, în A există o neutralizare simultană (*si* fiind enarmonic cu *do bemol*), care permite reluarea imediată a lui *do* în altă octavă, fiind însoțit aici de cealaltă contraparte atonală *(do diez)*.

c) Reluarea *imediată* este admisă în același caz, dacă este însoțită de contrapartea atonală *simultană*, nu a notei repetate, ci a *vocilor externe*.

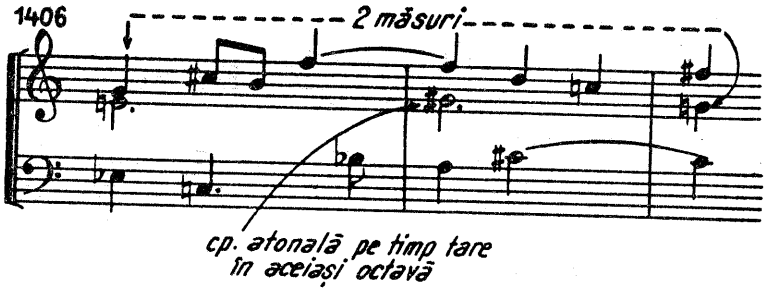
1405



În cazul de mai sus, nota repetată *mi diez* (enarmonică lui *fa*), neutralizată simultan în A, poate fi reluată imediat în B, grație neutralizării simultane a vocilor externe *(do-do diez)*.

2. Chiar cînd există contraparte atonală, va fi interzisă reluarea unui sunet la aceeași *înălțime* de către *o altă voce*, pe timp tare, dacă nu există o separație de *cel puțin două măsuri*[1]. În acest caz, pentru a fi admisă, contrapartea atonală trebuie adusă *pe timp tare* și în *aceeași octavă*.

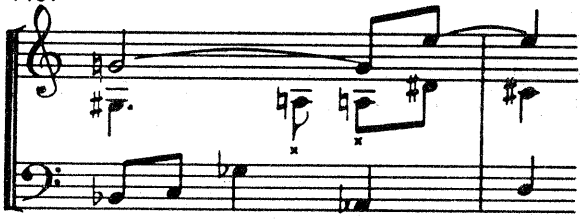
1406



Atunci cînd unul din sunetele care se repetă nu cade pe timp tare, regula de mai sus nu se mai impune.

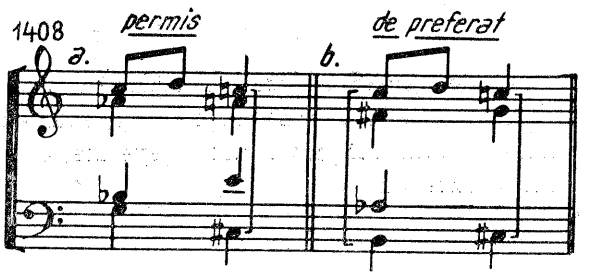
3. Se admite repetarea neintercalată a unui sunet (la aceeași înălțime) din considerente ritmice[2]. Totuși, nu ne vom folosi prea des de această îngăduință.

1407



[1] O măsură de $\frac{5}{4}$ sau $\frac{7}{4}$ este considerată dublă.
[2] În acest caz, nota se consideră prelungită.

4. Broderia este admisă cu condiția ca nota reală[1] să fie neutralizată de una sau, mai recomandabil, de două contrapărți atonale.



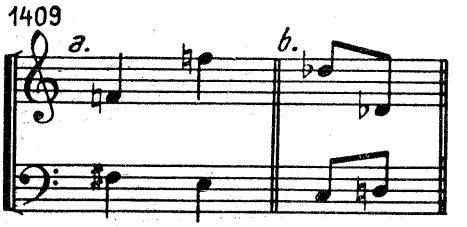
5. Sînt admise toate intervalele melodice, cu excepția octavei, preferîndu-se septima mare și nona mică. De asemenea, sînt binevenite cvartele mărite (cvintele micșorate), ca și septimele și nonele realizate din două salturi.

Bineînțeles, un șir numai de septime și none ar crea nu numai monotonie, dar și dificultăți în ambitusul oricărei voci sau instrument.

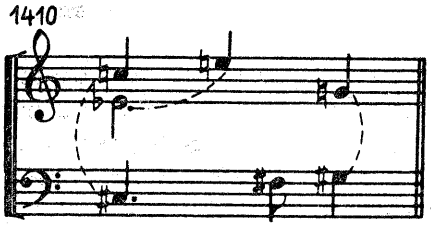
În consecință, aceste intervale vor fi încadrate de altele mai mici.

Excepție:

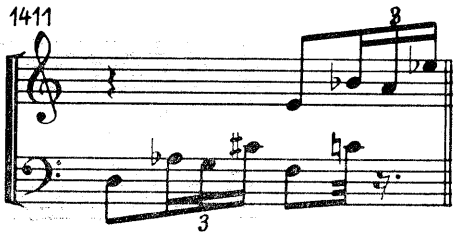
Saltul de octavă este admis dacă fiecare din sunete se neutralizează printr-o contraparte atonală, la aceeași voce.



6. Arpegiul este permis numai dacă fiecare notă este neutralizată atonal.



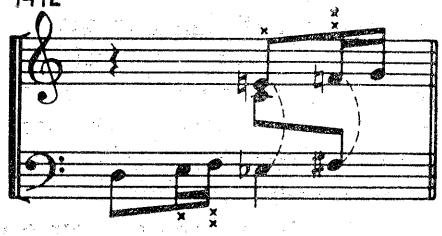
7. Imitațiile sînt admise, bineînțeles, cu condiția de a nu se repeta notele.



[1] Bineînțeles, este un nonsens să mai vorbim de: *broderie* și *notă reală*. O facem, totuși, pentru a explica mai simplu prin termenii familiari.

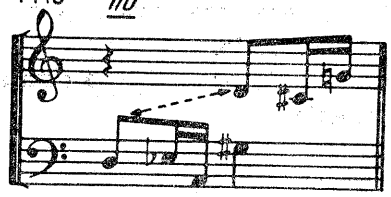
a) Se permite reproducerea unor sunete din antecedent, dacă fiecare este neutralizat atonal, repetarea tuturor notelor rămînînd interzisă.

1412



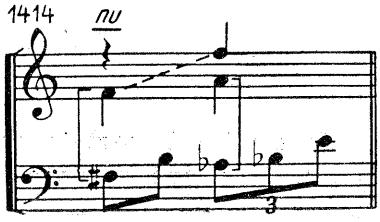
b) În orice caz, nu este permis ca un consecvent să înceapă cu același sunet, cu care începe antecedentul.

1413 nu



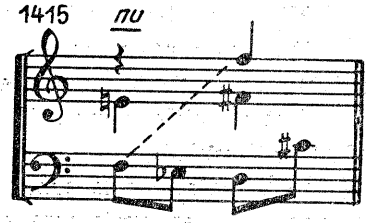
8. După o pauză, vocea care intră nu poate relua nota emisă de vocea vecină în agregatul anterior, chiar dacă se folosește neutralizarea atonală.

1414 nu



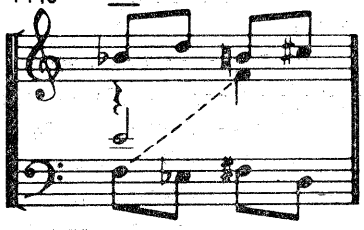
Aceeași interdicție pentru vocile externe, deși nu sînt vecine.

1415 nu



În schimb, se admite între o voce externă și alta internă, dacă nu sînt vecine, bineînțeles, cu ajutorul neutralizării atonale.

1416 da



9. Se va evita ca, în desfășurarea fiecărei voci, să apară pe accente melodice aceleași sunete.

Prin accent să nu se înțeleagă timpul întîi după bara de măsură, care în această muzică[1] nu-și mai găsește rostul, ci punctele de sprijin

[1] Dealtfel, încă din romantism și mai cu seamă cu Wagner, melodia nu mai împrumută accentele măsurii, aceasta folosind doar convenției de ansamblu.

și vîrfuri (ascendente sau descendente) în conturul melodic, în valori consistente, mijloc de punctuație în fraza muzicală.

Dincolo de aceste detalii tehnice, trebuie să avem în vedere tipul general de construcție melodică atonală, care diferă morfologic de cel tonal. Se va evita, în consecință, împărțirea în fraze și perioade, pentru că acestea presupun cadențe, iar cadențele presupun acorduri și deci tonalitate.

Salturile frecvente dintr-o octavă în alta, structura motivică, o impusă varietate ritmică, nu numai între voci, dar chiar la aceeași voce, iată cîteva caracteristici care conferă melodiei atonale o altă alură decît a celei tonale.

În acest scop, după cum se va vedea, stilul preferat va fi cel contrapunctic.

Armonia

Intervalul de bază în muzica atonală îl constituie septima mare[1], urmată în ordine de nona mică (necesitînd unele precauții) și de triton.

Vin apoi elementele secundare : septima mică și nona mare.

Deși este răsturnarea septimei și nonei, secunda (mai cu seamă, mică) nu constituie un element de bază.

Iată regulile principale care trebuie respectate în eșafodajul vertical al atonalismului.

1. Începînd de la armonia la trei voci, sînt admise toate intervalele armonice, cu excepția octavei[2] și unisonului.

Secunda mică nu este îngăduită decît pe timp slab, prin mișcare oblică.

2. Orice agregat armonic atacat trebuie să conțină în mod obligatoriu un interval de septimă mare sau nonă mică (sau pe amîndouă).

În imposibilitatea de a obține aceste intervale, se îngăduie cvarta mărită (sau cvinta micșorată), dar numai între vocile externe.

Se interzic două agregate de acest fel la rînd.

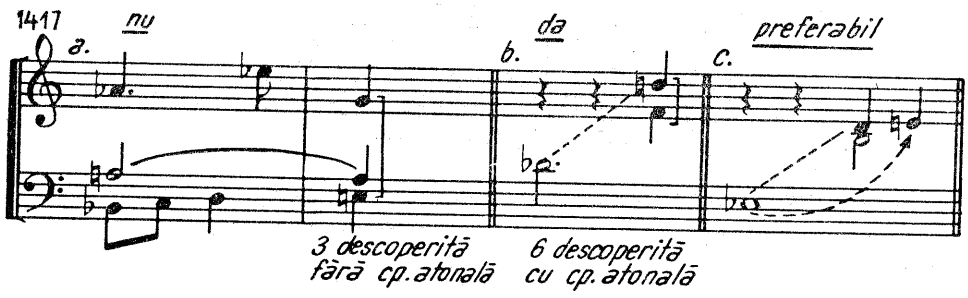
3. Sunetele descoperite sînt acelea care se emit simultan, în timp ce alte note sînt ținute, ieșind în felul acesta în evidență. Cînd intervalele descoperite sînt septime, none, cvarte mărite (cvinte micșorate) și secunde mari, acceptarea lor este necondiționată.

---

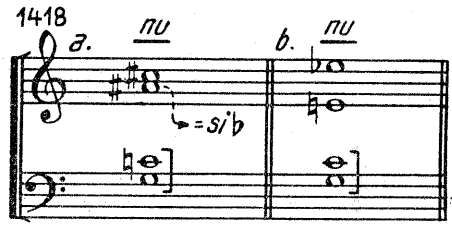
[1] Așa cum muzica tonală se sprijină pe terță.

[2] Dacă e vorba de o dublare continuă în scopul timbrării, octavele vor fi admise.

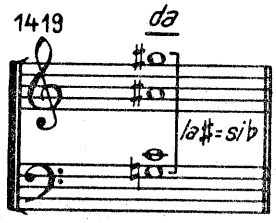
Cînd însă este vorba de terțe, cvarte și cvinte perfecte, sexte și secunde mici, ele sînt interzise mai cu seamă la vocile externe. Pentru a fi acceptate, se cere ca una (preferabil ambele) să fie însoțită de contrapartea atonală care precede și așteaptă.



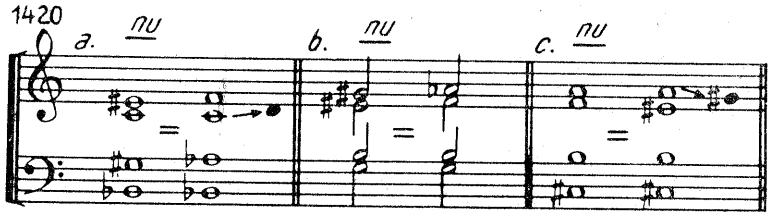
4. Cînd la vocile grave se obține un interval de cvartă perfectă, vocea imediat superioară trebuie să evite aducerea unui sunet cu care să realizeze împreună, la trei voci, unul din acordurile cunoscute, clasificate, complet sau incomplet.



Ele se salvează totuși dacă vocile externe se neutralizează prin contraparte atonală.

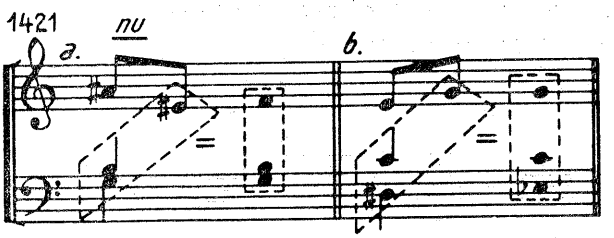


5. Se va evita categoric obținerea oricărui agregat, care enarmonic sau nu realizează sau sugerează vreunul din acordurile cunoscute și clasificate, chiar cu note melodice (întîrziere, apogiaturi), în aspectele frecvente, familiare[1].

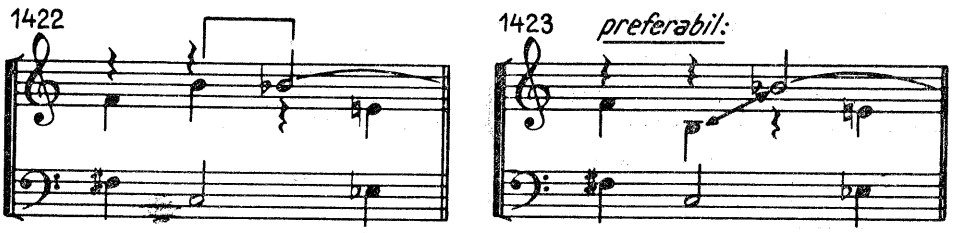


[1] Ne dăm seama că aceasta reprezintă regula cea mai importantă care păzește atonalismul de a nu aluneca în sonoritățile tonalității, pierzîndu-și integritatea și rațiunea de a fi.

Acest obiectiv trebuie să fie urmărit chiar atunci cînd agregatul poate fi mascat de o mişcare oblică.



6. Intervalul de secundă mică, oarecum proscris în atonalism[1], va fi evitat chiar atunci cînd două voci îl intonează succesiv (cromatismul alterat).



Stilul atonal impune în mod special o detaşare a vocilor egal distanţate, care să permită intonarea intervalelor caracteristice. În acest scop, se vor evita intervalele prea mici între părţi, care sugrumă mişcarea şi elanul melodic, ca şi echilibrul sonor al registrelor.

Contrapunctul atonal

Stilul contrapunctic pare cel mai potrivit pentru aplicarea principiilor atonalismului. Contrapunctul va fi înflorit, folosindu-se o mare varietate ritmică (cu suprapuneri ritmice binare şi ternare), asigurîndu-se perceperea diferitelor linii melodice.

Se admite încrucişarea vocilor.

Contrapunctul la două voci

1. Intervalele armonice emise simultan vor fi numai : septima mare sau nona mică şi, uneori, tritonul, dar acesta nu va fi folosit la început şi la sfîrşit.

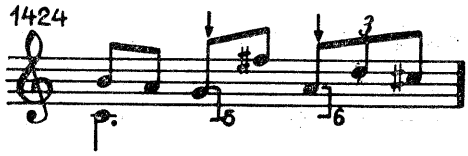
---

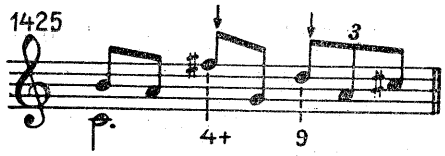
[1] El este admis numai printr-o mişcare oblică, pe timp slab sau fracţiune slabă de timp.

2. Prin mişcare oblică, pe subdiviziuni de timp, sînt permise toate intervalele armonice, în afară de octavă şi unison.

3. Totuşi, pe o notă ţinută, în momentul în care se atacă un timp, nu vor fi aduse decît : septime, none, cvarte mărite sau cvinte micşorate şi secunde (mari sau mici).

Se corectează





Contrapunctul la trei voci

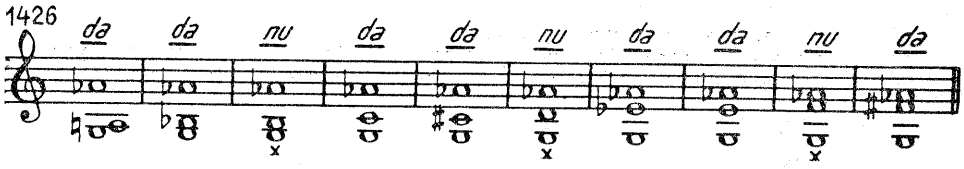
1. În contrapunctul la trei voci sînt admise toate intervalele armonice, chiar atacate deodată[1], afară de octavă şi unison.

Secunda mică rămîne îngăduită numai prin mişcare oblică.

Pentru aceasta însă, orice agregat trebuie să conţină în momentul emisiunii un interval armonic de septimă mare sau de nonă mică (eventual amîndouă).

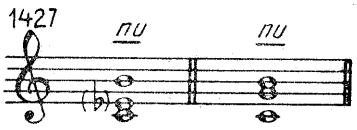
2. Între cele două voci superioare se va evita intervalul de nonă. Se exceptează cazul în care melodia desfăşoară un desen impus caracteristic.

3. Se va avea în vedere cazul în care între vocile externe se produce un interval de nonă. În situaţiile în care vocea din mijloc aduce un sunet care aparţine unui eventual acord de nonă, se va renunţa, modificîndu-se mersul vocii respective.



(x = acorduri de nonă de dominantă)

De asemenea, şi atunci cînd între vocile externe se creează un interval de septimă mare, anumite sunete intermediare pot sugera acordul de septimă.



[1] Indiferent de timp şi de fracţiunile de timp.

Contrapunctul la patru voci

Regulile expuse anterior își păstrează valabilitatea.

Se renunță numai la recomandarea care interzicea intervalul de nonă, între cele două voci superioare, fiind permis începînd cu patru voci.

Contrapunctul notă contra notă

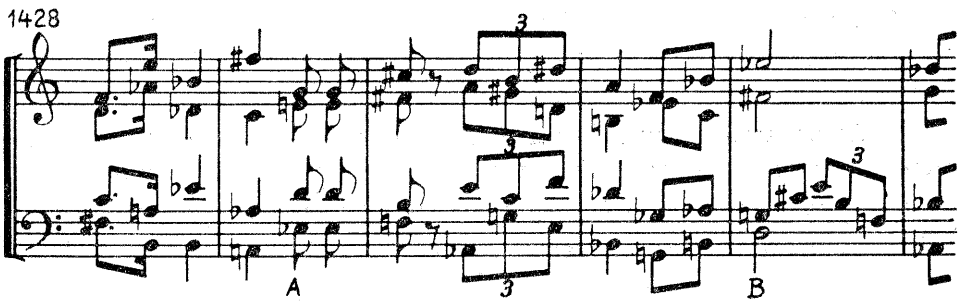
Aparent, el se prezintă într-o formă acordică, toate vocile intonînd durate comune, cu foarte rare excepții.

Este o manieră care poate fi practicată atît de corul a cappella, de o formație de muzică de cameră sau de orchestră.

La regulile cunoscute, mai fac cîteva precizări.

1. Vocile se desfășoară în mișcări contrare sau directe. Uneori, putem obține chiar și directisme generale.

2. Cînd (în mod excepțional) unui agregat i se conferă o durată egală cu de patru ori unitatea obișnuită de divizare a măsurii, se poate crea o mișcare în aceste durate, dar numai la o singură voce.

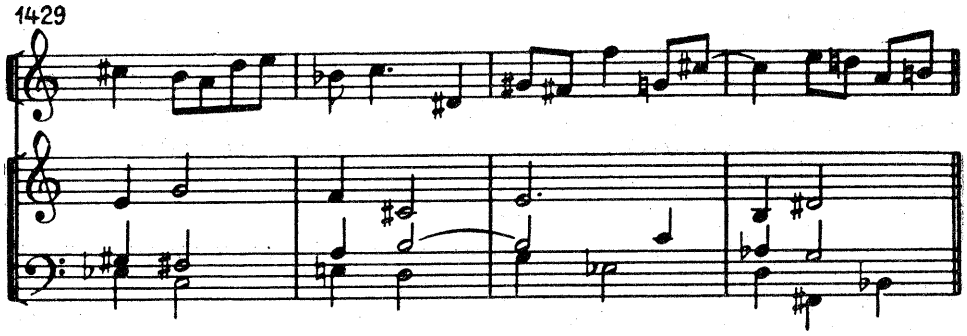


A — note repetate din necesități ritmice.
B — agregatul armonic deținînd o valoare egală cu patru optimi (optimea fiind subdiviziunea obișnuită a măsurii) se creează o mișcare la o singură voce.

Melodia acompaniată

Se îmbină aici o linie melodică însoțită de agregate cu aspect de acorduri placate.

Trebuie avut în vedere ca linia melodică să se detașeze cît mai distinct de restul ansamblului.



O altă formă o constituie acompanierea cu acorduri, combinate însă cu unele desfășurări contrapunctice, care îmbogățesc discursul, putîndu-se realiza și imitații.

Forme libere

În afara stilului sever, prezentat concentrat în regulile anterioare, atonalismul suportă și unele libertăți de tratare.

a) *Integrarea unei părți libere* în forma melodiei acompaniate de acorduri. Melodia care, în cazul de față, va constitui desfășurarea liberă, descătușată de unele constrîngeri, nu va putea totuși să neglijeze unele obligații :

— Partea liberă se încredințează unei voci sau instrument solo, al cărui timbru să se diferențieze de cel al ansamblului.

— Partea liberă are voie să dubleze sunete din ansamblu, dar niciodată pe cele de la bas.

— În mișcarea sa liberă, această parte nu are voie să realizeze intervalele descoperite interzise decît numai în condițiile prescrise de regulile respective.

— Neaplicîndu-i-se stilul sever acestei părți, ea nu va fi integrată niciodată în stilul contrapunctic (ci numai în cel acompaniat cu acorduri și, eventual, cu unele imitații).

b) *Combinarea atonalismului cu tonalismul* constituie un proces foarte dificil, complex și subtil de proporționare și selecționare, care poate fi totuși realizat dacă substanța și substratul ideatic o necesită.

În acest scop, se va evita aducerea formulelor prea ostentative și prea notorii ale tonalității, ca : acordurile de $\frac{6}{4}$ pe tonică și dominantă, acordurile de septimă și nonă de dominantă, care, prin precizia lor, ar distona prea mult, împiedicînd legătura sau fuziunea între stiluri[1].

Iată de ce se recomandă, în realizarea acestei legături sau contopiri, să se recurgă mai degrabă la moduri decît la tonalități.

[1] Deși în cazul unui contrast vădit, intenționat, efectul n-ar fi refuzat.

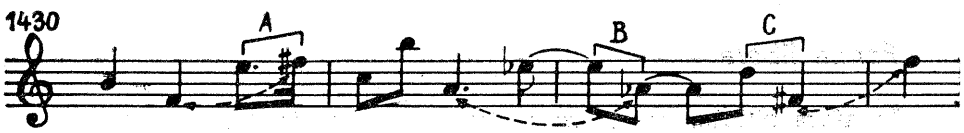
Monodia

Pentru realizarea unui stil atonal în desfășurarea unei singure voci, se impun cîteva precauții în plus, dat fiind faptul că nu mai avem la dispoziție o altă voce (contraparte simultană) care să neutralizeze eventualele impresii tonale.

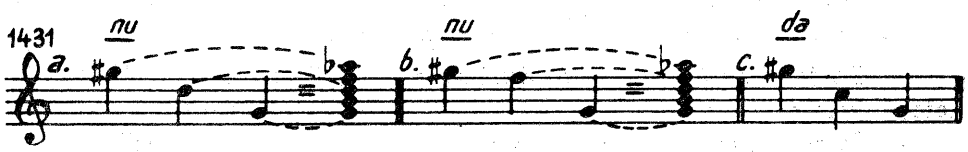
Iată cîteva obligații suplimentare :

— intervalele preferate, fără restricții, vor fi : septima mare, nona mică și mare, precum și tritonul ;

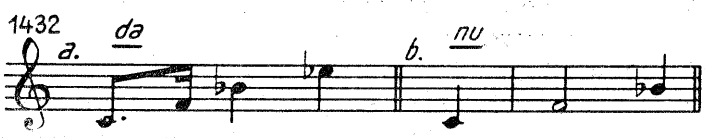
— celelalte intervale (fără octavă, care rămîne interzisă) vor fi admise numai cu condiția ca cea de-a doua notă a intervalului respectiv să se găsească față de nota care o neutralizează atonal (contrapartea succesivă) la o distanță de cel puțin două note și cel mult două măsuri ;



— trebuie ca intervalele să fie astfel alese, încît să se evite sugerarea din trei note consecutive a acordurilor cunoscute. Iată de ce, în anumite situații, vom evita intervalul de nonă mică cu o notă intermediară, cînd aceasta face parte din acordul respectiv ;



— se admit mai multe cvarte la rînd, dar este interzis ca cea de-a doua să aibă o durată mai lungă decît prima[1] ;



— nu se admit mai mult de două semitonuri la rînd.

Scriitura orchestrală

În realizarea pieselor atonale pentru orchestră, în afară de coloritul respectiv, va trebui să se țină seama și de forța sonoră a fiecărui instru-

[1] S-ar sugera astfel tipicele introduceri anacruzice tonale dominantă-tonică, cu punctul de sprijin în tonică.

ment sau grupă instrumentală atunci cînd urmărim să obținem neutralizarea atonală.

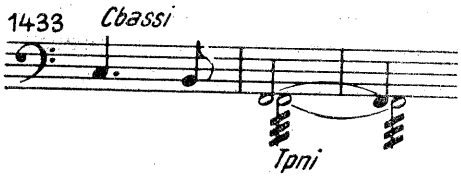
Contrapartea atonală eficace se obține cu :

— instrumente din aceeași familie între ele ;

— instrumente cu forță egală sau superioară din altă familie[1] ;

— harpa, pianul, xilofonul, celesta și altele asemănătoare nu pot fi angajate în contrapartea atonală ;

— timpanii, în schimb, pot fi tratați liber, ei putînd dubla un instrument[2], în scopul întăririi sonorității ;



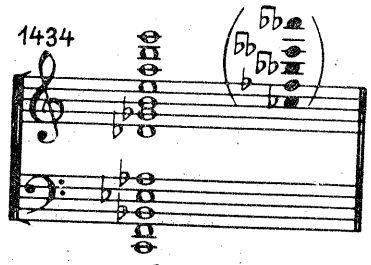
— se admite aici intervalul armonic de secundă mică emis simultan[3], dacă este intonat de instrumente din familii diferite.

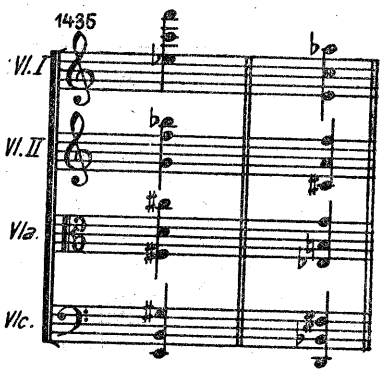
Acordul pantonal[4]

Se numește astfel acordul construit din toate cele 12 sunete.

Evitîndu-se poziția strînsă (secunda mică), elementele vor fi distribuite la distanțe aproximativ egale.

Teoreticienii consideră că atunci cînd se etajează în cvarte, acordul se găsește în stare directă.





Deși atonalismul acestui acord este asigurat, se va evita repetarea unei note la aceeași voce, în cazul în care se recurge succesiv la acest agregat.

Reproducem două înlănțuiri ale acordului pantonal din „Cvartetul de coarde op. 340" de *Julien Falk*.

---

[1] Ar fi o greșeală, de pildă, să se neutralizeze un sunet la tubă cu cantrapartea atonală la clarinet.

[2] De cele mai multe ori, contrabașii.

[3] Pînă acum era îngăduit numai prin mișcare oblică.

[4] Pan, particulă însemnînd : tot, întreg.

XXVI. Dodecafonia serială

Dodecafonia[1], adică tehnica utilizării celor douăsprezece sunete a fost abordată în capitolul anotalismului.

După cum s-a observat, puținele indicații reglementează mai mult ceea ce să nu facem decît ceea ce să facem, precauții vizînd negarea și dărîmarea unui sistem (funcțional-tonal), urmărindu-se ca prin aceasta să se creeze un altul nou[2].

Pentru a deveni însă un nou mod de gîndire și expresie muzicală, atonalismului îi trebuie o forță intimă, o legitate internă, o reglementare proprie.

Această reglementare încearcă să o aducă *serialismul,* sistem a cărui paternitate îi revine compozitorului *Arnold Schönberg*[3].

S e r i a l i s m u l este un mod de compunere în care ordinea de apariție a sunetelor este stabilită din capul locului prin seria respectivă.

Seria este o înșirare de douăsprezece[4] sunete fără ca vreunul să se repete, într-o succesiune stabilită de compozitor, ținînd seama totuși de cîteva recomandări.

Seria nu este o temă, ci mai mult decît atît.

„Seria este în funcția sa de bază un „rezervor" de motive, din care se pot dezvolta toate elementele specifice ale compoziției. În virtutea neîntreruptei sale reveniri și treceri prin întreaga compoziție, seria mai

---

[1] gr. *Dodeka*=douăsprezece, *phone*=sunet.

[2] Dintr-o asemenea operație se naște mai degrabă un teren viran decît o construcție. Nu întîmplător definiția atonalismului este o negație.

[3] Trăind între anii 1874—1951, el începe prin a compune într-un stil postromantic, întîrziat, în umbra lui Wagner. După op. 10, Schönberg inaugurează o perioadă atonală, urmărind totodată codificarea și practica acordurilor de cvartă în locul celor cu structură de terțe. După o tăcere de cîțiva ani, în care elaborează noul sistem serial, el declară în 1922: „Am făcut o descoperire care va asigura preponderența muzicii germane pentru 100 de ani". Tehnica serială a cărei apariție este semnalată în Valsul din op. 23, consolidată și notorie în lucrările ulterioare, va fi adoptată și susținută de discipolii săi: *Alban Berg* și *Anton Webern.*

În ultima fază a vieții, Schönberg revine la o conciliere tonală.

[4] Mai tîrziu, evoluînd, serialismul admite și serii cu un număr mai mic de sunete, recurgînd uneori chiar la un material modal.

îndeplinește și un alt rol : ea asigură unitatea tehnică, fără cusături, a lucrării, străbătînd întreaga ei structură, similar cu un fir roșu, împletit într-o țesătură, conferind pînzei o nuanțare caracteristică, fără ca firul acesta să devină vizibil"[1].

În felul acesta, se obține „ideea unificatoare", după cum o numește Schönberg.

Cele douăsprezece sunete trebuie să fie folosite, în principiu[2], în ordinea propusă de serie „Sunetele astfel grupate nu sînt înrudite decît unul față de celălalt sau, dacă vreți, nu sînt înrudite decît între ele („nur aufeinander bezogen" zice Schönberg).

Astfel sunetul 2 nu e înrudit (legat) decît cu sunetele 1 și 3, al treilea nu e decît cu al doilea și al patrulea etc.

Ordinea intervalelor, *seria* de douăsprezece sunete este un element fix"[3].

Dar această serie admite un număr de variante, generate de ea însăși.

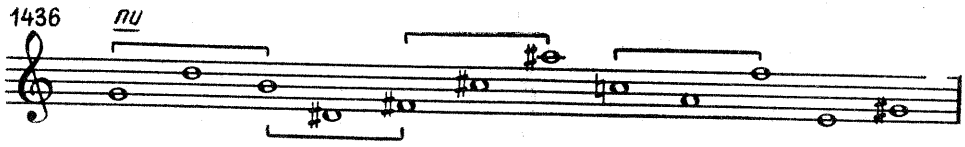
Realizarea seriei

Alcătuirea seriei este, în cea mai mare parte, rezultatul fanteziei autorului. Totuși, dat fiind faptul că stilul unei piese dodecafonice-seriale trebuie să fie atonal, va trebui să se țină seama de o serie de indicații și precauții, care acum ne sînt familiare.

În acest sens :

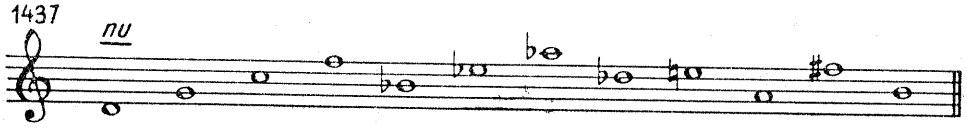
— nu se admite apariția a mai mult de două acorduri (majore sau minore), formate din cele trei sunete, ca, de exemplu :

1436 *nu*



— nu se vor aduce prea multe intervale egale la rînd, fapt care să creeze o monotonie în desfășurarea melodică :

1437 *nu*

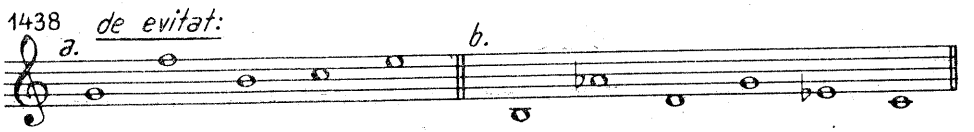


[1] *Ernst Krenek.*

[2] În principiu, fiindcă această ordine poate fi întreruptă în diferite moduri (prin subdivizarea seriei, de exemplu).

[3] *René Leibowitz ;* La technique des douze sons.

— se vor evita, de asemenea, desene caracteristice tonalității :



În ceea ce privește ortografia, se va recurge, după cum știm, la varianta enarmonică cea mai comodă de citit, chiar dacă este vorba de instrumente cu sunete netemperate.

Dat fiind faptul că o serie nu este o temă, ci o succesiune de intervale, ea va fi scrisă în valori egale de note întregi, fără bare de măsură, deci fără accente și încadrări metrice.

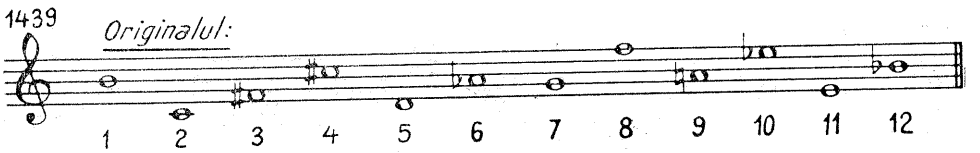
Variantele sau formele seriei

Spuneam mai sus că o serie generează mai multe variante. Cele principale sînt în număr de patru, fiecare fiind susceptibilă de 11 transpoziții, ceea ce face la un loc 48 de variante, care prin combinațiile lor pot oferi posibilități practice cvasi-nelimitate.

Formele principale ale seriei sînt :

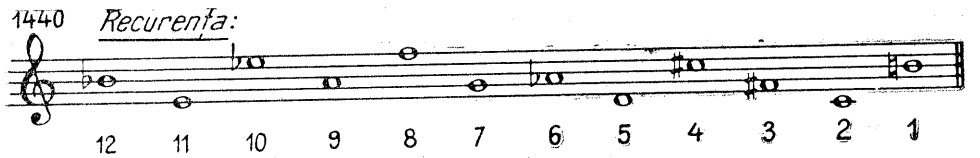
1) *originalul* (forma directă) ;
2) *recurența* (racul, retrogresia etc.) ;
3) *inversarea* ;
4) *inversarea recurenței* sau *recurența inversării.*

1. **Originalul sau forma directă** este realizarea de bază, aspectul primordial în care a fost gîndită și întocmită seria.



2. **Recurența**[1] (racul sau retrogresia) este o variantă a seriei, care constă din aducerea sunetelor ei în sens invers, de la coadă la cap, de la sunetul 12 la 1.

Iată care este recurența seriei de mai sus :

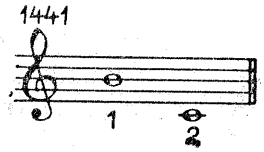


[1] Din latină, recurro, ere = a fugi îndărăt, a reveni.

3. **Inversarea**[1] este o altă formă a seriei, care se obține prin aducerea *aceluiași interval*, în sens invers (din descendent, ascendent și viceversa), un fel de citire a originalului în oglindă.

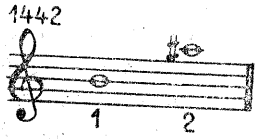
Revenind la original, observăm că de la sunetul 1 la 2 realizează un *interval de septimă mare coborîtoare* :

1441



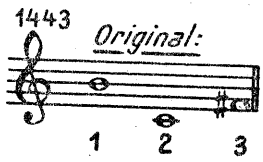
Pentru realizarea inversării, vom folosi *același interval*, dar *urcător*. Pornind de la același sunet *(si)*, vom obține *la diez* sau *si bemol* :

1442



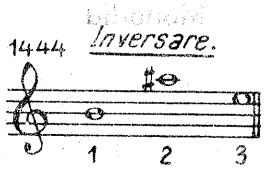
Revenind la original, constatăm între sunetul 2 și 3 intervalul de cvartă mărită ascendentă.

1443



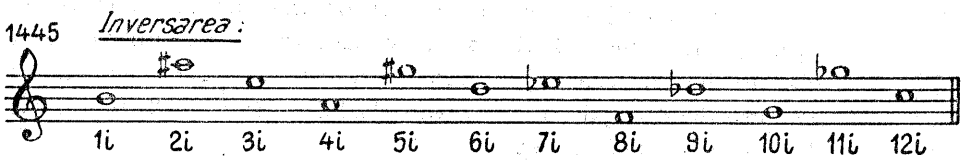
În inversare, vom crea tot o cvartă mărită, dar descendentă, deci :

1444



Iată inversarea integrală a originalului nostru :

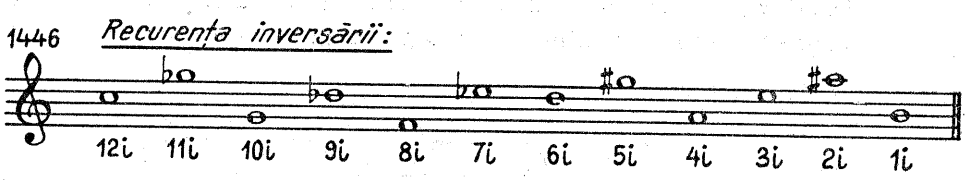
1445



4. **Recurența inversării** (inversarea recurenței) poate fi realizată prin două procedee, ambele rezultante fiind echivalente între ele.

a) Recurența inversării se obține din parcurgerea de la final la cap a inversării. În cazul nostru, ea va fi :

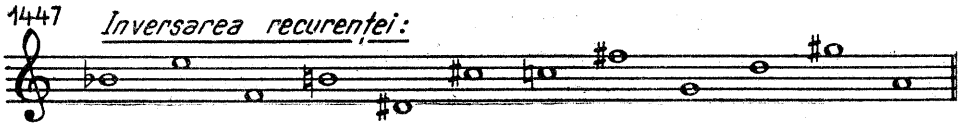
1446



[1] Evităm termenul de *răsturnare*, care, în teorie, înseamnă obținerea unui *alt interval*, care, adunat cu cel original, dă cifra 9, operație care reproduce unul din sunete în altă octavă.

b) Inversarea recurenței se realizează prin schimbarea sensului[1] intervalelor de recurență (cum am procedat și la inversarea originalului).

Astfel vom obține următorul aspect al seriei :



Comparîndu-le, vom constata că recurența inversării și inversarea recurenței sînt egale, una fiind transpusă față de cealaltă.

După cum am mai spus, fiecare din cele patru forme principale va putea fi plasată în alte 11 transpoziții, reprezentînd forme secundare ale seriei.

Seria în acțiune

Monodia

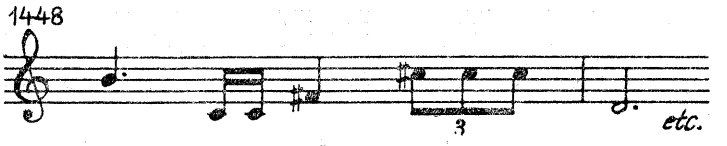
Bineînțeles, pentru a se realiza o construcție muzicală, seria trebuie să iasă din uniformitatea notelor întregi, să prindă consistența unor motive cristalizate în ritmuri și durate diferite, în contururi melodice de evoluție și gîndire melodică.

Principiul de bază care asigură funcționarea muzicii seriale constă în faptul că notele nu se pot derula decît în ordinea prescrisă în serie.

Prin urmare, un sunet, să zicem al optulea din serie, nu poate fi auzit mai înainte de celelalte șapte, care îl preced. De asemenea, el nu va putea reapărea decît după consumarea celorlalte pînă la 12 (9, 10, 11, 12), plus celelalte șapte de la început (1—7).

În privința repetării notelor, teoreticienii serialismului au ridicat obiecții și controverse.

Astăzi, e unanim admis (după cum am văzut dealtfel și la atonalism) că, dacă necesitățile ritmice o impun, o notă poate fi repetată, *la aceeași înălțime*, înainte de a fi apărut sunetul următor al seriei. Se poate considera, după cum știm, drept o prelungire a duratei.

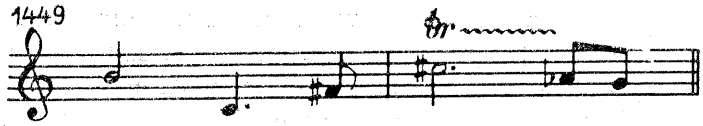


[1] Din ascendent devine descendent și vice-versa.

Mai mult decît atît, se admite repetarea unei note, chiar după ce următoarea a fost emisă, atunci cînd e vorba de :

— triluri :

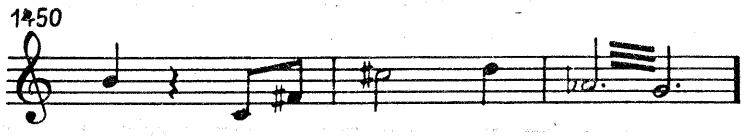
1449



(Acest fragment melodic, ca și celelalte trei care urmează, rezultă din începutul seriei noastre.)

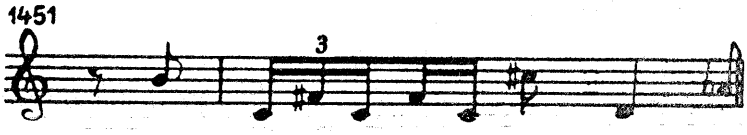
— tremolo-uri

1450



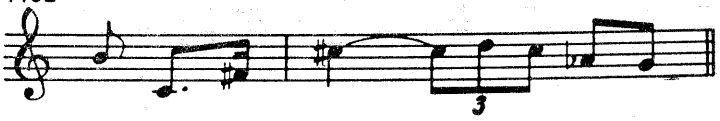
— structuri tremolate

1451



— legături cu broderii sau note de schimb.

1452



După cum se constată, toate aceste figuri melodice admise trebuie să angajeze două sunete succesive din serie.

Dată fiind lipsa suportului tonal și a funcționalității respective, invențiunile atonale trebuie să-și găsească sprijinul expresivității și al construcției pe utilizarea la maximum a articulațiilor structurale, pe formule ritmice cît mai variate pentru a înlătura monotonia, evitînd numărul egal și simetria unităților metrice, a frazelor și perioadelor de patru și opt măsuri, tipice tonalismului.

De asemenea, pentru a consolida logica discursului muzical se va căuta ca sunetele extreme (cel mai înalt și cel mai grav) să nu apară decît o singură dată într-o linie melodică plastică.

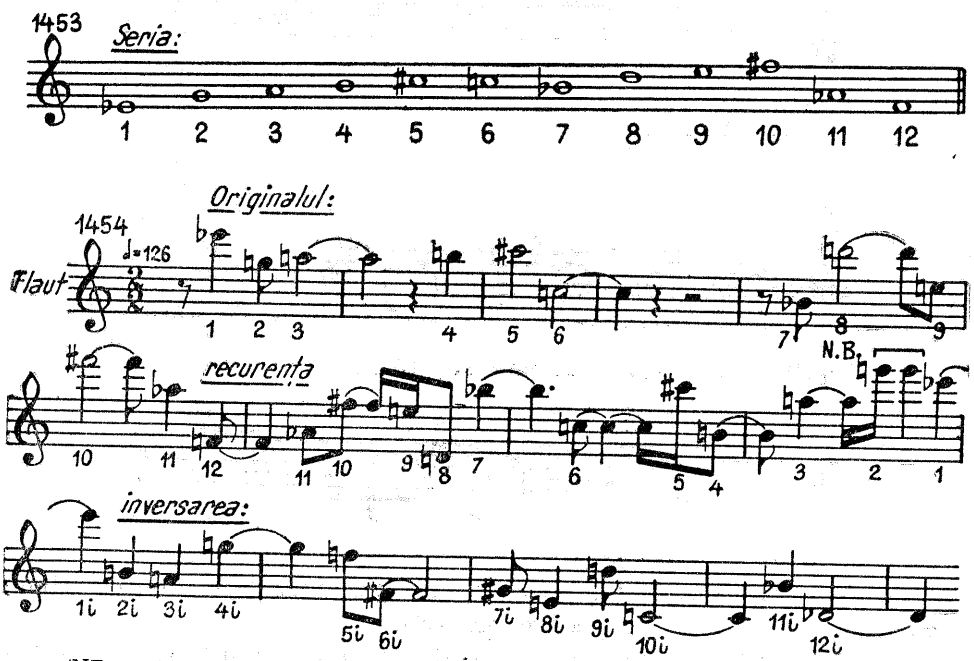
Tema, urmată de o secțiune mediană contrastantă, va tinde spre un paroxism, după care se îndreaptă spre încheiere, rememorînd eventual tema inițială.

Iată un tip de arhitectură melodică, nu singurul dealtfel, care poate ordona materialul derivat din serie. Ca proporție, o temă nu trebuie să coincidă cu seria, ea poate fi mai lungă sau mai scurtă, contopind pe nesimțite fie reluarea originalului, fie celelalte variante ale unei serii : recurență, inversare, inversarea recurenței sau recurența inversării.

Vom încheia sumara expunere privind monodia, exemplificînd o construcție melodică aparținînd chiar lui Arnold Schönberg.

Este vorba de tema inițială a cvintetului pentru instrumente de suflat, op. 26, unde — după cum afirmă *Felix Greissle* — legile tehnicii celor douăsprezece sunete se găsesc definitiv fixate.

Vom constata contopirea în continuare a trei forme principale ale seriei : originalul, recurența și inversarea.



(NB = note repetate din necesități ritmice, permise).

Contrapunctul. Armonia

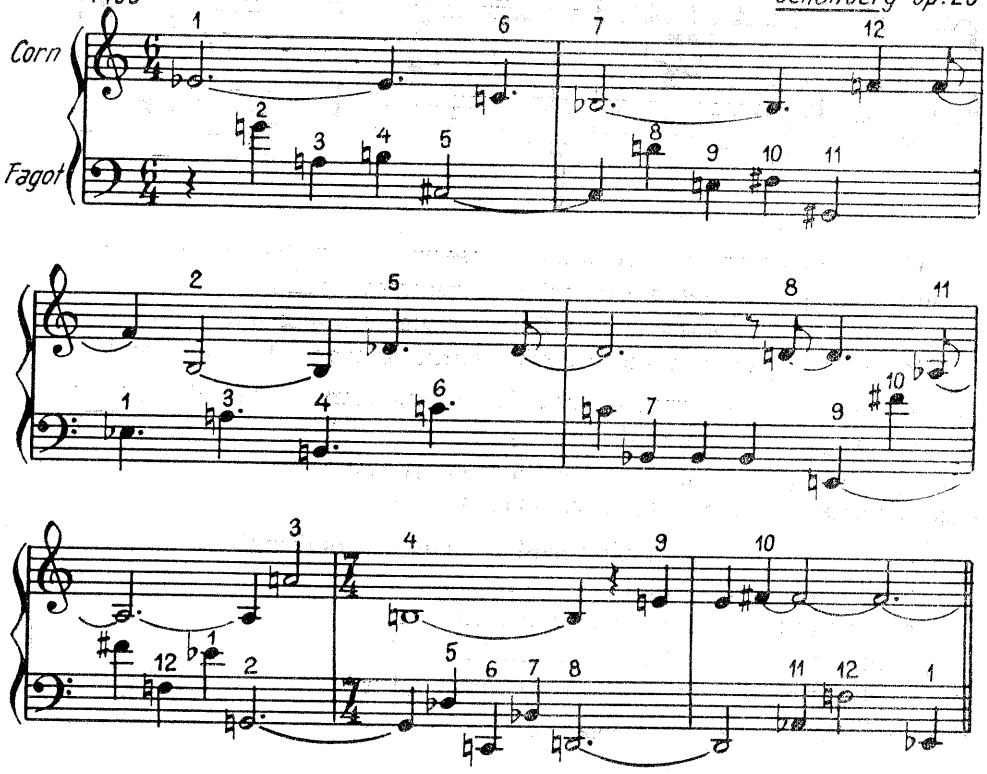
După cum este de prevăzut, o piesă serial-dodecafonică se va desfășura, de obicei, la mai multe voci. Cum vor acționa ele ?

Ca întreg atonalismul, și dodecafonia serială pune la bază concepția contrapunctică.

Procedeele pot fi mai multe :

— două sau mai multe voci își împart între ele expunerea seriei, aducînd în ordine sunetele respective fie prin mișcări oblice, fie prin atacuri simultane :

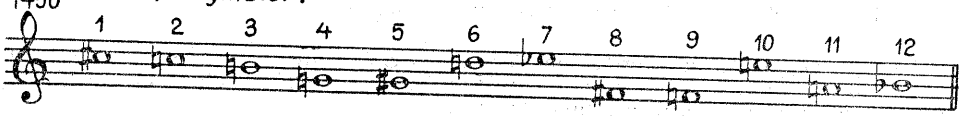
1455 *Schönberg-op. 26*

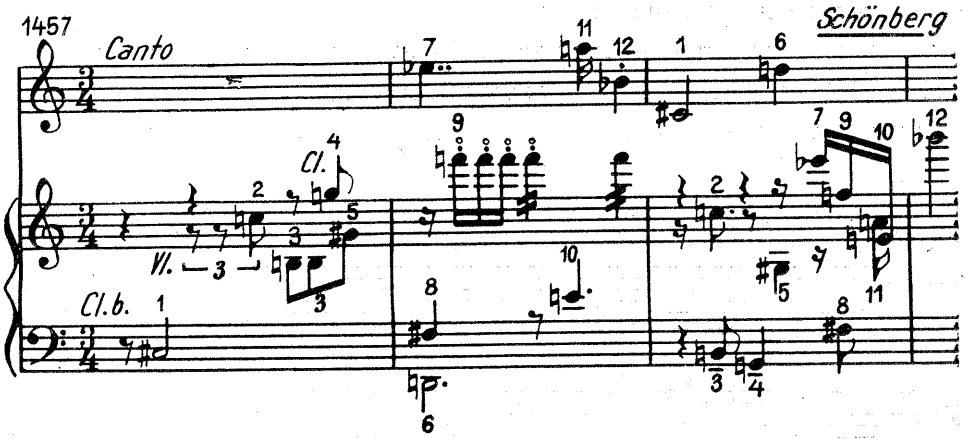


După cum se vede, fragmentul de mai sus utilizează seria, reluată de mai multe ori în forma originală, sunetele fiind distribuite în ordine între cele două voci.

În exemplul care urmează, această distribuire se va face la patru voci : *canto,* plus trei voci acompaniatoare, și în anumite momente, emisiile sînt simultane, creîndu-se agregate armonice.

1456 *Seria, originalul:*





Cercetînd agregatele, constatăm deseori în construcția lor procedee expuse la capitolul atonalismului (contrapartea atonală).

Totodată, mai observăm că fiecare voce, luată izolat, intonează sunetele seriei pe sărite, aceasta desfășurîndu-se ordonat pe ansamblu.

— fiecare voce expune seria izolat, cu mersuri și viteze diferite, una mai rapid, alta mai lent :[1]

	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1.2.3.	4.5.6.7.8.9.10.			11.12.		1.2.3.	4.5.6.7.8.		9	10.11	

— fiecare voce expune o formă a seriei concomitent :

originalul : _____

recurența : , , , , , , , , , , , ,

inversarea : / / / / / / / / / / / /

— fiecare voce expune cîte o formă diferită sau serii diferite plus combinațiile pe care le generează :

originalul A _____

recurența sau inversarea seriei A _____

originalul B _____

recurența sau inversarea seriei B _____

sau diverse alte posibilități.[2]

Trebuie să avem grijă ca diferitele forme ale seriei care merg concomitent *să nu se încheie simultan.*

Mișcarea paralelă va fi evitată, în general, ea punînd în pericol independența vocilor.

---

[1] În consecință, în timp ce o voce expune seria de două ori, cealaltă o aduce de trei ori.

[2] Așa, de pildă, expunerea unei forme a seriei poate fi întreruptă, la aceeași voce, după apariția unor fragmente din alte forme ale seriei (interpolare de tronsoane), după care se reia mersul mai departe.

Se admite încrucişarea vocilor.

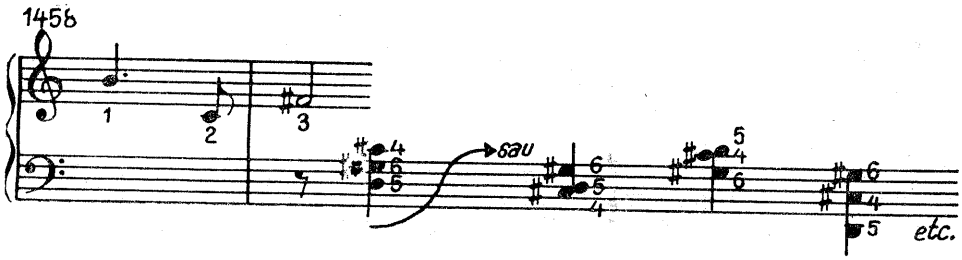
Cînd lucrarea are proporţii mai extinse, se recomandă folosirea la toate vocile a unei singure serii[1], pentru a consolida construcţia prin unitatea tematică.

În acest sens, se va folosi şi imitaţia, care poate fi liberă sau severă, în canon[2].

În felul acesta, insistenţa unui motiv poate să contribuie vădit la închegarea lucrării.

Agregatele armonice vor fi constituite din suprapuneri de elemente, aşa cum vin la rînd în ordinea seriei,[3] etajarea lor fiind lăsată la voia realizatorului.

Revenim la seria noastră pentru a exemplifica :



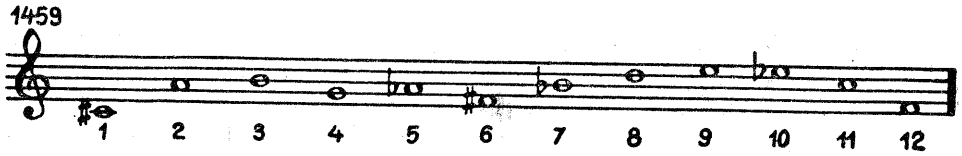
Între interdicţii, enumerăm :

— octava nu este admisă, pentru că provoacă impresia unei opriri a fluxului muzical, inadmisibilă în atonalism ;

— două voci se pot întîlni ocazional în unison, dar nu se pot desfăşura în unisonuri.

Încheiem expunerea acestui capitol prin reproducerea unui fragment din prima piesă dodecafonică-serială Nr. 5, Valsul din op. 23 (Cinci piese pentru pian) de Schönberg (1923).

Seria originală care stă la bază este :



[1] Bineînţeles, cu toate formele pe care le generează.

[2] Dacă se foloseşte o singură serie, imitaţia nu se poate face decît la unison sau la octavă.

[3] În cazul în care nu este posibil sau nu ne convin acordurile provenite din succesiunea seriei, putem recurge pentru construirea lor la celelalte forme ale seriei.

1460

1461

În măsurile 48—51, întîlnim un pasaj pur armonic (vezi ex. 1 461).

A = acompaniamentul începe cu un acord care inaugurează tronsonul al doilea al seriei (sunetele 6, 7 și 8), lucru admis pentru că, în continuare, seria este derulată corect.

B = sunete repetate admise.

C = sunetul 9 *(mi)* este adus înaintea sunetelor 6, 7 și 8.

Mici devansări, de acest gen, vor fi admise cînd sînt solicitate de mersul logic al vocilor.

„Muzica dodecafonică sau serială nu este într-adevăr punctul avansat al limbajului contemporan, ci mai exact produsul unui climat social la o epocă dată. Nu trebuie să se uite că această muzică și-a făcut apariția în timpul perioadei dintre cele două războaie, la Viena unde bîntuiau atunci inflația și mizeria. De aici, fără îndoială, această stranie posibilitate a muzicii atonale și seriale de a exprima cu predilecție și — perfecțiune — spaima și tot universul sentimentelor patologice, așa cum o mărturisesc elocvent argumentele operelor dramatice ale lui Schönberg și Berg.

Expresie a anormalului, cum ar putea atonalismul să înlocuiască tonalitatea și să devină limbajul normal al artei muzicale ? Dar îl poate completa și deveni izvor de conflicte rodnice. În maniera lui Alban Berg, este îngăduit să se opună atonalismul tonalității, după cum se opunea altădată minorul majorului.

Cearta în jurul materialului, atît de frecventă în mediurile noastre muzicale ni se pare sterilă, neînsemnată ; căci ceea ce importă într-o operă de artă nu este alegerea *a priori* a unui material, ci calitatea sentimentelor exprimate în ea. Materialul este ales de compozitor, în vederea unei exprimări, și poate fi schimbat de la o lucrare la alta, sau chiar în cursul aceleiași lucrări : el este în funcție de conținutul lucrării și variază cu acest conținut".[1]

Încorsetarea extremă, nu totdeauna eficientă artistic, a dus cu vremea la adoptarea unor concesii care să relaxeze întrucîtva rigiditatea mecanicistă a sistemului, reforme care, la un loc, pot fi denumite neoserialism și care au încercat să susțină această tehnică la linia de plutire, conducînd-o pe făgașuri mai apropiate de sensibilitatea umană, în care monotonia automatică și artificială a unor relații intervalice nefirești să fie înlocuită de o fantezie mai personală, creatoare de desfășurări artistice comunicabile.

Concesiile sau eforturile de redresare și supraviețuire au fost bruiate însă de apariția unor alte curente și tehnici de compoziție nerăbdătoare și necruțătoare care, în contradicțiile zbuciumatului secol XX, conferă deja un caracter de perimare tehnicii dodecafonice.

Serialismul dodecafonic poate servi totuși limitat și ocazional pentru realizarea unor episoduri cu un anumit caracter.[2].

---

[1] Jean-Louis Martinet, *Encyclopédie de la Pléiade,* Histoire de la musique (din articolul „Musique contemporaine en France, de Gisèle Brelet).

[2] Menite să exprime sau să sugereze de pildă, un univers straniu, golit de prezența omului, un regn mineral rece și obiectiv, un peisaj selenar, lipsit de suflul vieții, de vibrații proprii, un proces de dezintegrare, o încremenire catastrofică ca și alte imagini sau conținuturi din această sferă.

XXVII. Armonizarea modală

Nu există capitol al armoniei despre care să se vorbească mai mult și să se scrie mai puțin ca cel referitor la armonizarea modală. Pornind de la esența și fundamentul modalismului, cum dealtfel însăși milenara sa existență și comportare ne-o demonstrează, această muzică, în forma ei autentică, refuză încorsetarea acordică, natura sa fiind monodică. Modalismul își degajează forța de expresie prin desfășurarea *orizontală*. Aici stă rațiunea lui de a fi și explicația coexistenței atîtor moduri.

Cînd tonalitatea s-a cristalizat, reducîndu-se la două tipuri : major și minor, ele au fost suficiente pentru că, de data aceasta, procesul se extinde *pe verticală*, acordurile, numeroase și complexe, preluînd o bună parte din încărcătura expresivă.

Istoria ne oferă totuși destule dovezi de polifonie modală, dar armonia, cu acordurile ei, care prin atacurile lor simultane retează gîndirea melodică, nu apare spontan în modalism.

Nu constituie oare un non-sens încercarea ulterioară de armonizare a muzicii modale ?

Și teoreticienii muzicii modale gregoriene se întreabă cu justețe „... cantus planus-ul era un sistem esențial melodic. Armonia, decurgînd din elemente care îi erau străine și, venind la mai multe secole după aceea, nu putea fi asociată la o formă de cîntare pentru care nu fusese întocmită.[1] În consecință, a aplica *retroactiv* armonia la cantus planus înseamnă nu numai a alătura două lucruri disparate dar chiar a le distruge unul prin celălalt..."[2].

În cele ce urmează, prin *armonie pur modală*, vom înțelege alăturarea unor voci care *să respecte și să cultive caracterul modal*, ocolind celelalte posibilități libere[3] și aceasta pentru crearea unei atmosfere cît mai autentice.

---

[1] Nu întîmplător, nașterea armoniei este legată de cristalizarea tonalității și stingerea modalismului.

[2] *J. d'Ortique et L. Niedermeyer :* Traité théorique et pratique de l'accompagnement du Plain-Chant (1856). De asemenea A. de la Fage etc.

[3] Care sînt nelimitate, putînd atinge totalul cromatic, atonalismul, serialismul, aleatorismul și alte practici contemporane.

A. Modalul gregorian

În ciuda afirmațiilor declarate, specialiștii muzicii gregoriene au trebuit să părăsească poziția de negare a armonizării modale, pentru a remedia o situație mai gravă, anume : practica improvizată a organiștilor care, neținînd seama de caracteristicile modale, aplicau mecanic și nefast formulele cadențiale tonale, denaturînd și anulînd specificul și farmecul muzicii modale.

În acest sens, se constată și se precizează : „Cantus-planus este nearmonic prin tonalitatea modernă dar este armonic prin propria sa tonalitate, o armonie sui-generis".[1]

Considerîndu-se drept bază două condiții esențiale :

— necesitatea ca acompaniamentul să folosească exclusiv notele modului respectiv și

— necesitatea de a atribui acordurilor finalei și dominantei din fiecare mod funcțiunile analoage pe care aceste note esențiale le exercită în melodie, se întrevede și se determină o armonie care constă din patru melodii modale simultane (trei adăugate la cea a cantus-planusului) care, departe de a face mai confuză percepția modului, contribuie fiecare în parte să-l pună în lumină, supunîndu-se aceloraşi legi.

În consecință, se ajunge la stabilirea unui număr redus de 6 reguli, importante pentru constituirea unei armonii pur modale.

1. În fiecare mod, se vor folosi numai sunetele scării respective.
2. Se vor utiliza frecvent acordurile de finală și de dominantă.
3. Folosirea exclusivă a formulelor armonice care convin cadențelor fiecărui mod.
4. În acompanierea cantus-planus-ului nu se admit decît acordurile perfecte (majore și minore) în stare directă și în răsturnarea întîi. Numai în cazuri speciale (modurile 7 și 8) se acceptă răsturnarea întîi a acordului micșorat.
5. Legile care guvernează melodia din cantus-planus trebuie să fie respectate în fiecare voce a acompaniamentului[2].
6. Cantus planus, fiind în mod esențial o melodie, trebuie să fie plasat la vocea de sus.

(De asemenea, el poate fi intonat de mai multe voci la unison și acompaniat de orgă sau orchestră.)

---

[1] *L. Niedermeyer et J. d'Ortique,* Ibidem.

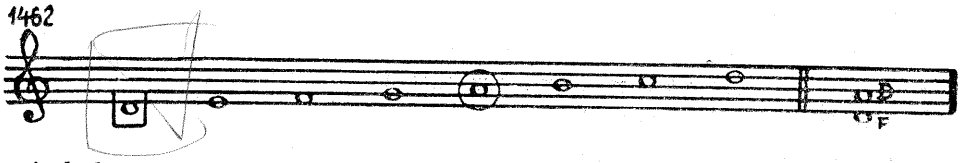
[2] Această regulă este implicit conținută în regula numărul 1 (unu), dar, reluată aici în această formă, ea își extinde aplicarea și la unele comportări excepționale, cum ar fi înlocuirea lui *si* prin *si bemol* atunci cînd vine alături de *fa*, pentru a evita tritonul.

Bineînțeles, regulile privind etajarea și distanța dintre voci, interdicția cvintelor și octavelor paralele, echilibrul dintre voci și registre rămîn valabile în continuare.

Modul 1, autenticul 1 (dorius, authentus protus)

După cum se știe, acest mod se desfășoară pe următoarea scară :

1462

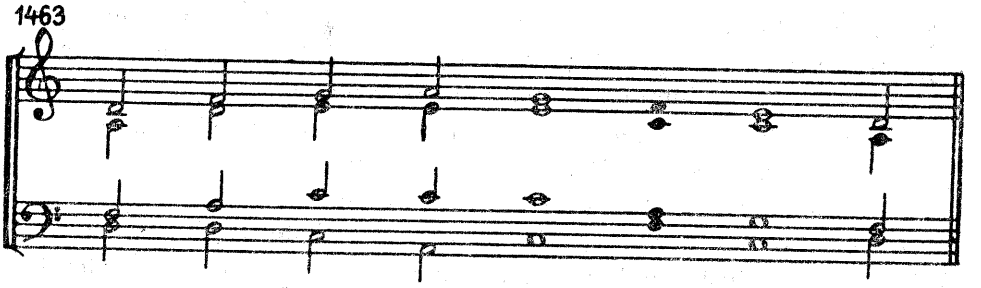


avînd dominanta (nota sau coarda de recitare) pe *la* iar finala (vox finalis) pe *re*.

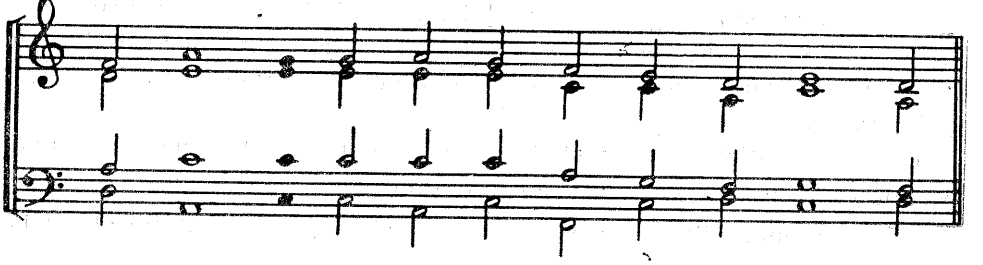
În circumstanțele cunoscute, *si* va fi înlocuit cu *si bemol*.

În cazurile în care cantus-planus începe cu *re*, *fa* sau *la*, acordul va fi cel al finalei :

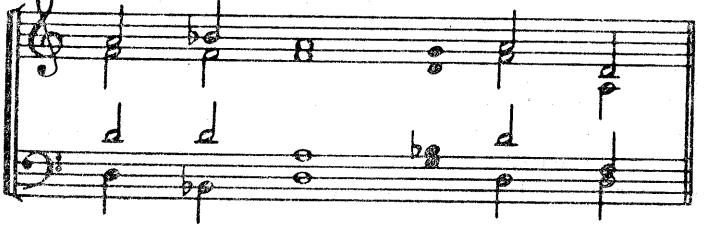
1463



1464

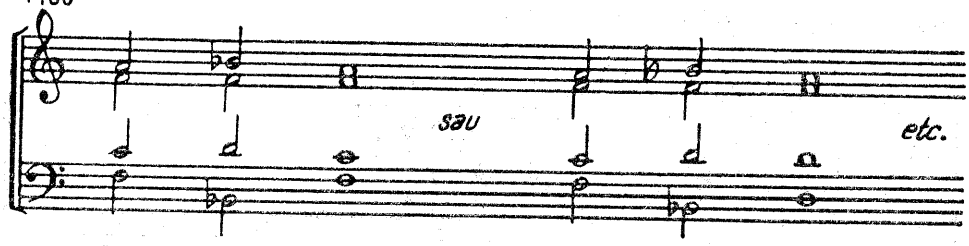


1465



În unele cazuri, pentru a asigura o înviorare și varietate armonică, se va putea începe și cu acordul medianei *(fa)*. Atunci, cazul de mai sus ar arăta :

1466



În alte cazuri, cantus-planus-ul poate începe cu *do*, foarte rar cu *mi* sau cu *sol*.

În primele două cazuri, se vor utiliza acordurile indicate în cadențele finale.

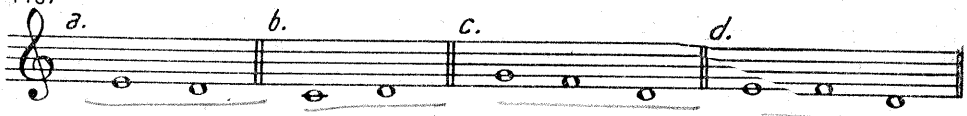
În cazul lui *sol*, se va recurge la cea mai muzicală dintre posibilități.

Cadențele finale

Esențială pentru caracterizarea unui mod este formula tipică de cadențare în punctele de încheiere.

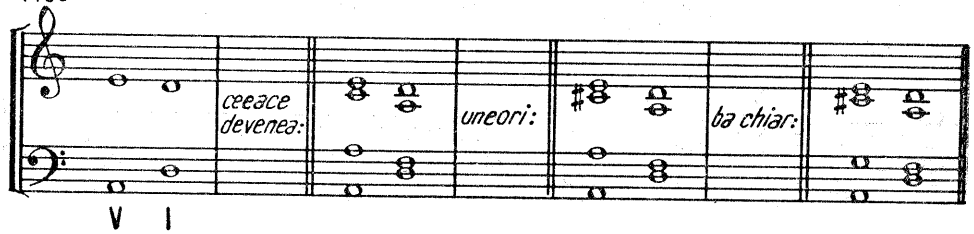
În modul 1, aceste formule sînt :

1467



Cadența A ispitea pe majoritatea organiștilor să fie încadrată în armonizarea tipic tonală,

1468



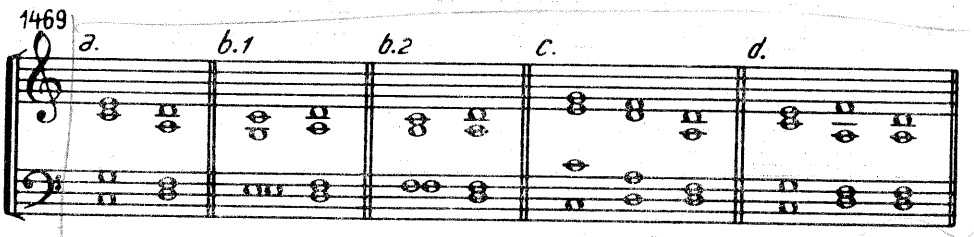
neutralizînd sau distrugînd specificul modal.

Un rol deosebit în aceste cazuri îi revine basului, care, la încheiere, trebuie să intoneze și el una din formulele tipice expuse mai sus. Or,

cum printre acestea nu figurează intonația *la — re*, folosită în cele trei armonizări, acompaniamentul este eronat, nerespectînd desfășurarea modală.

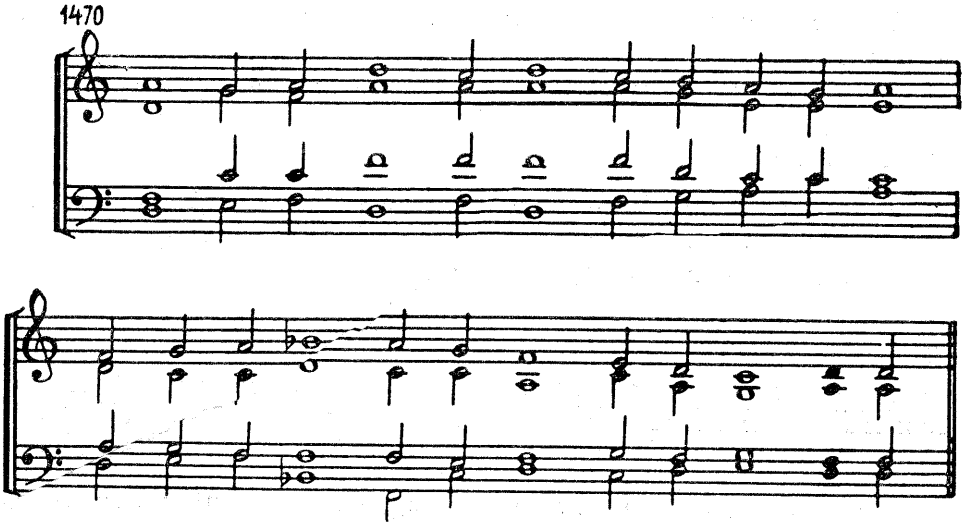
Cele patru formule cadențiale ale acestui mod vor fi armonizate, repartizînd basului mersuri tipice de încheiere.

1469



Iată un exemplu[1] de armonizare a acestui mod :

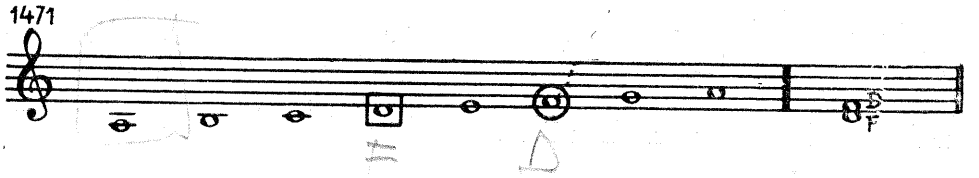
1470



Modul 2, plagalul 1 (hypodorius, plaga proti)

Desfășurarea și organizarea acestui mod este următoarea :

1471



Avînd aceeași finală cu modul 1, a cărui prelungire în grav este plagal, acest mod are dominanta sau coarda de recitare pe *fa*.

---

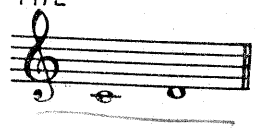
[1] Exemplele acestor armonizări modale gregoriene sînt extrase din *Traité de l'accompagnement du Plain-Chant* de L. Niedermeyer și J. d'Ortigue.

Din cauza transpunerii în grav a tetracordului superior din modul anterior, *si bemol* va fi folosit mai rar ; dominanta sau nota de recitare neputînd fi plasată cu insistența ei caracteristică pe cea mai înaltă sau mai gravă notă *(la)* va fi încredințată sunetului *fa*.

Dincolo de aceste diferențe, acest mod se identifică cu primul prin finală și prin cadențele finale care rămîn aceleași.

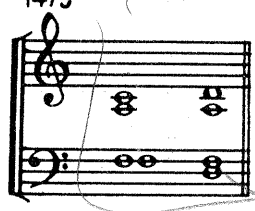
Remarcăm aici faptul că cea de-a doua formulă de încheiere ·

1472



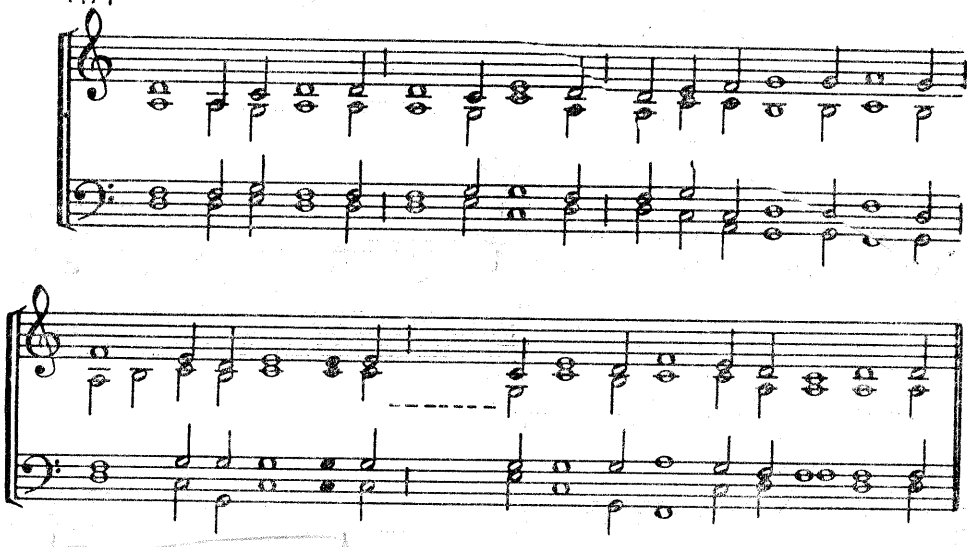
va fi armonizată aici prin acordurile dominantei și finalei :

1473



Iată un exemplu de armonizare a unui cantus-planus aparținînd celui de-al doilea mod.

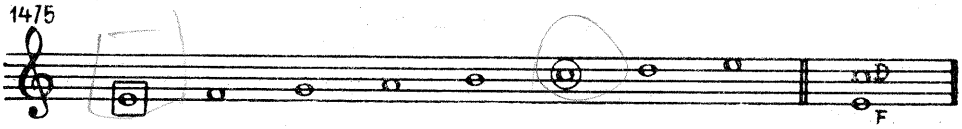
1474



Modul 3, autenticul 2 (phrigius, authentus deuteros)

Acest mod se prezintă astfel :

1475



Dată fiind nestabilitatea sunetului *si*, melodiile nu vor începe cu el iar dominanta este fixată pe *do*.

Cînd melodia începe cu *mi* sau *sol*, se va recurge, bineînțeles, la acordul finalei.

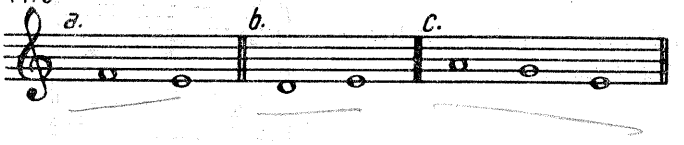
Cînd nota inițială este *fa*, acordul respectiv va fi *re, fa, la*, mai cu seamă urmat de *mi*, unde armonizarea va acționa ca în una din cadențele finale (vezi paragraful următor).

În cazul în care melodia începe cu *la*, avem libertatea de a alege acordul care convine cel mai bine ambianței generale.

Dacă nota inițială este *do*, acordul recomandat este cel al dominantei pe care o reprezintă.

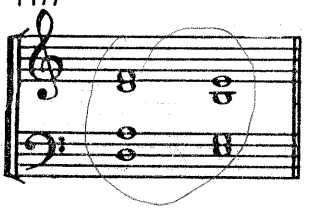
Cadențele finale. În rîndul 3, formulele tipice de încheiere sînt :

1476



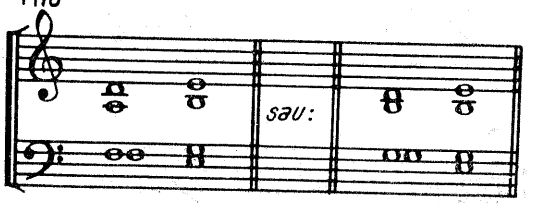
Pentru prima cadență, armonia nu poate fi decît[1] :

1477



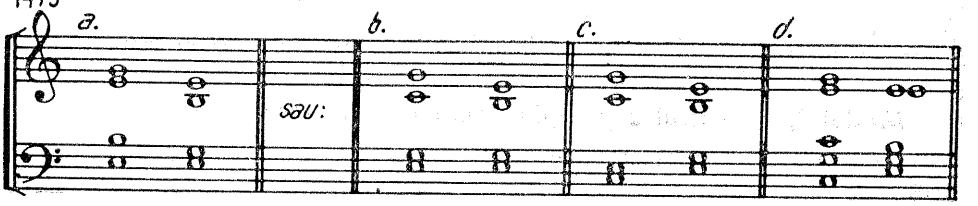
Pentru cea de a doua formulă (b) acordurile folosite vor fi :

1478



A treia formulă se va armoniza :

1479

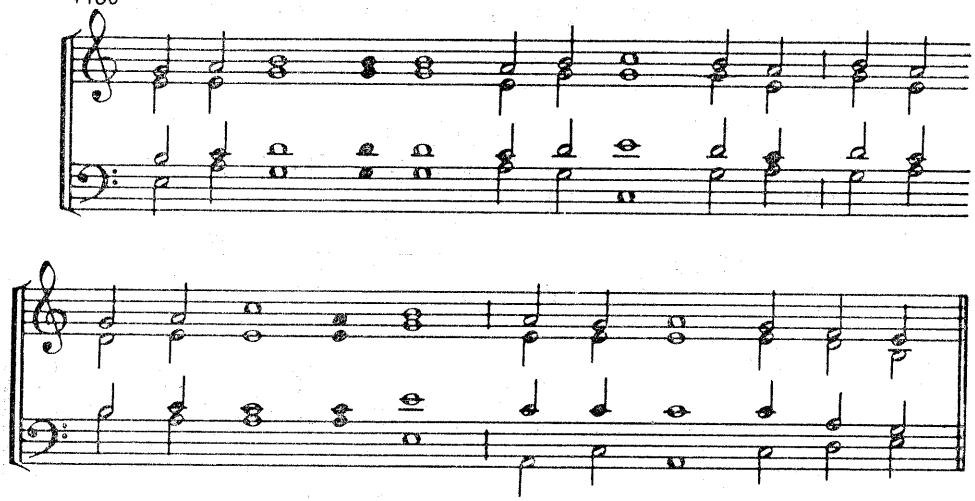


[1] Armonizat cu acordul pe *si*, se obține o cvintă micșorată iar cu acordul de *fa*, octave paralele.

În armonizările *b, c* și *d,* cadența se realizează cu acordul dominantei.

Cităm mai jos un fragment exemplificator pentru acest mod :

1480

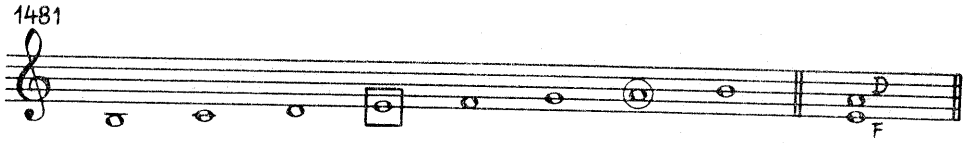


Modul 4, plagalul 2 (hypophrygius, plaga deuteri)

Ca orice plagal, acest mod derivă din transpunerea în grav a tetracordului superior al modului din care derivă.

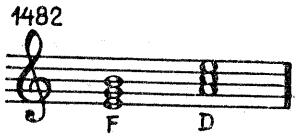
În consecință, modul al patrulea se prezintă astfel :

1481



Ca și în celelalte cazuri, acordurile plasate pe celelalte două sunete principale vor avea frecvența cea mai mare, în cazul de față :

1482



O melodie aparținînd acestui mod poate începe cu oricare din sunete, în afara treptei mobile, *si.*

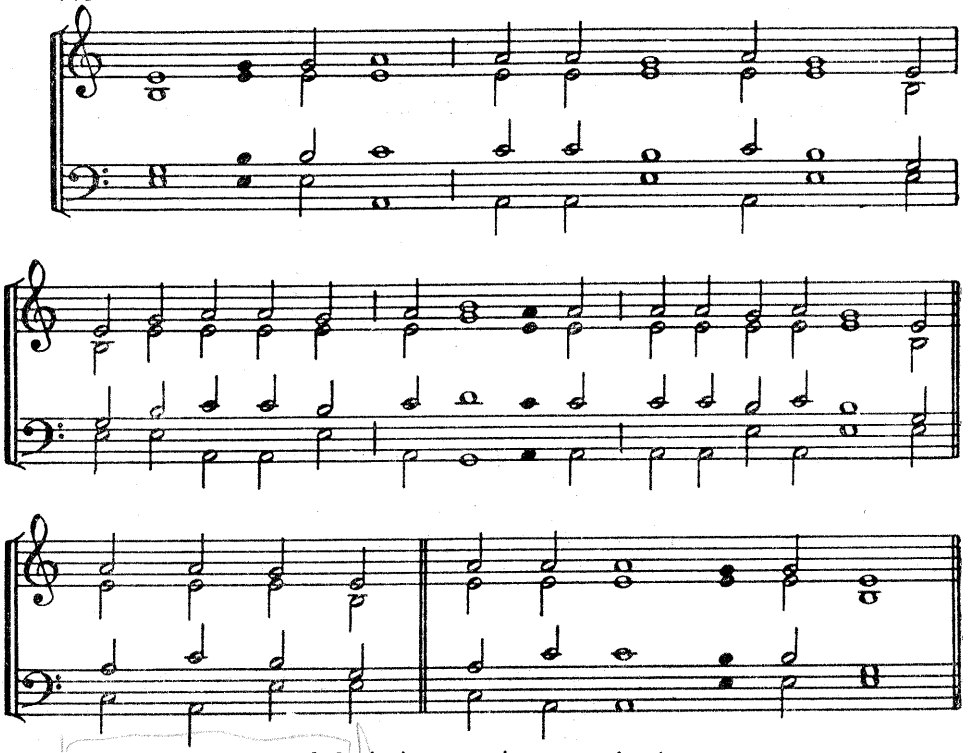
Dacă nota inițială este *mi* sau *sol,* acordul respectiv va fi cel al finalei, dacă e vorba de *la, do* sau chiar și *mi,* acordul va fi cel al dominantei, care, de la caz la caz, poate fi înlocuit și cu un alt acord dacă, astfel, se ameliorează înlănțuirile.

În cazul în care se înlănțuie *re* cu *mi,* ca în cadențele finale, se va aplica armonizarea indicată acolo.

În ceea ce privește cadențele finale, ele rămîn aceleași ca în modul al treilea, cu observația, că, acordul de *do*, preferat în autentic, își are mai puțin locul aici, unde dominanta este pe *la*, ceea ce ne face să-i dăm întîietate.

Ca de obicei, reproducem un exemplu de armonizare a unui cantus-planus în modul 4 :

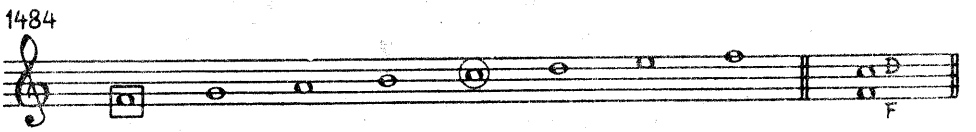
1483



Modul 5, autenticul 3 (lydius, authentus tritus)

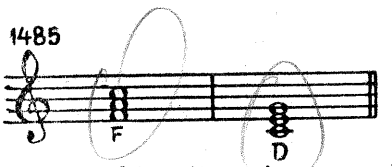
Organizarea acestui mod este următoarea :

1484



Acordurile de bază

1485



ne dau senzația unui major tonal, obișnuit, mai cu seamă atunci cînd regula tritonului va înlocui pe *si* cu *si bemol*.

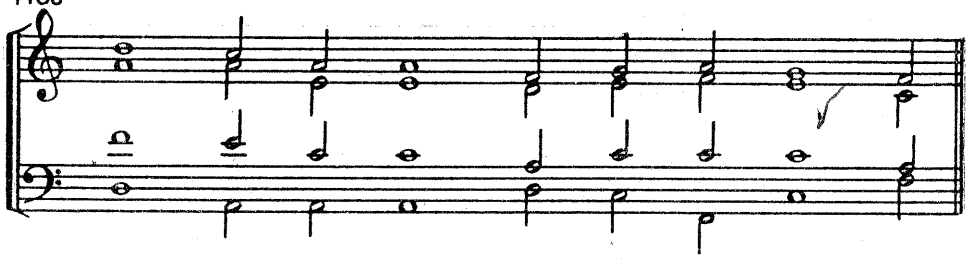
În consecință, se va corecta această impresie prin prezența lui *si*, atît cît va fi posibil.

De obicei melodiile acestui mod încep cu sunetele *fa, la* sau *do,* ceea ce permite în mod firesc armonizarea cu acordul finalei. Mai rar, nota inițială poate fi *sol* și, în acest caz, acordul va fi cel al dominantei.

Cele două formule tipice de încheiere sînt furnizate de cele două note vecine ale lui *fa*, antrenînd în consecință înlănțuirile de dominantă-finală.

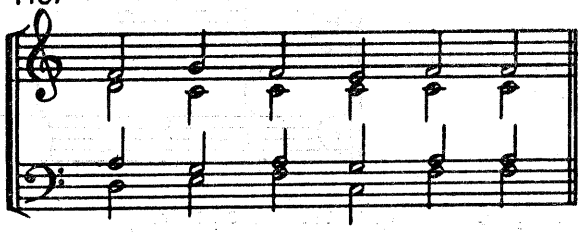
Formulă de încheiere :

1486



Formulă de încheiere :

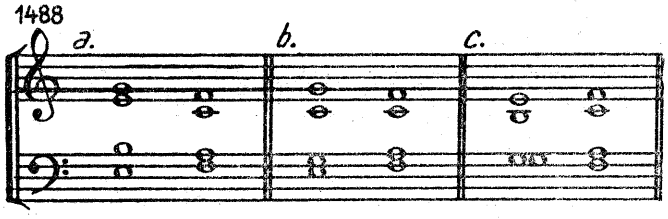
1487



Cercetînd armonizările de mai sus, constatăm că principiul ca basul[1] să intoneze una din formulele de încheiere nu a mai fost aplicată, recurgîndu-se la saltul *do—fa* din cadența V—I. Această comodă analogie tonală se face în dauna specificului modal.

El ar avea de cîștigat, dacă am aplica și aici principiul enunțat. În consecință, propunem o armonizare care asigură basului intonația tipică modului.

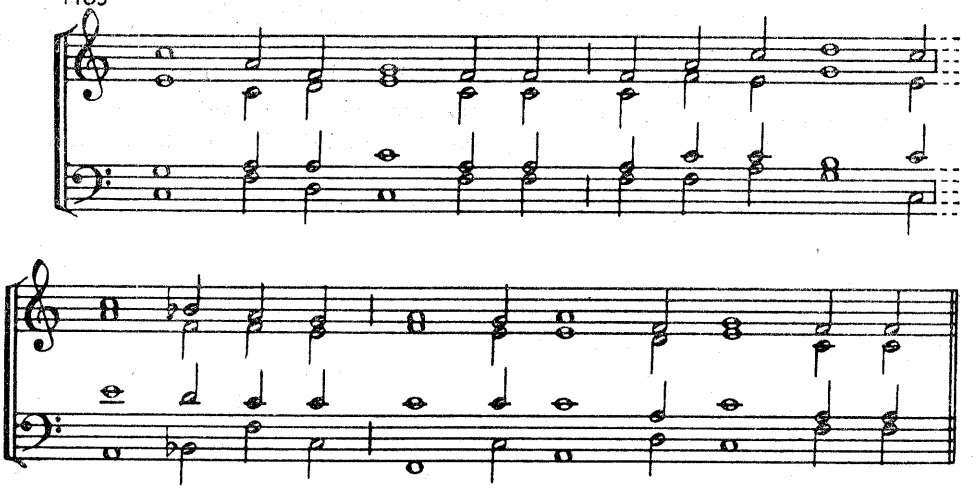
1488



[1] Dat fiind relieful său sonor.

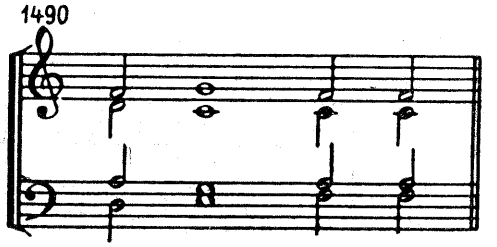
Un exemplu de armonizare :

1489



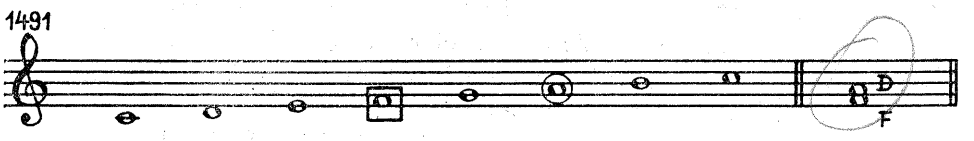
În soluția pe care am propus-o finalul arată :

1490



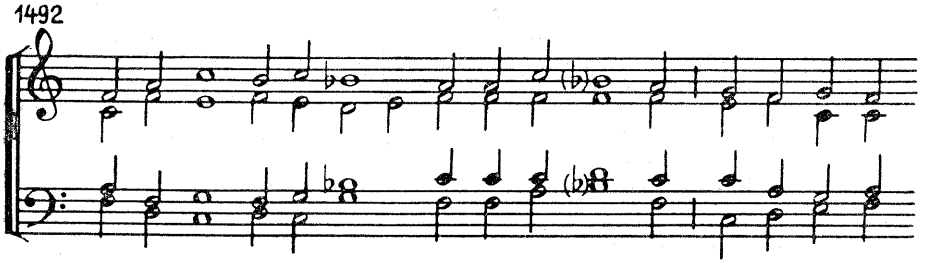
Modul 6, plagalul 3 (hypolidius, plaga triti)

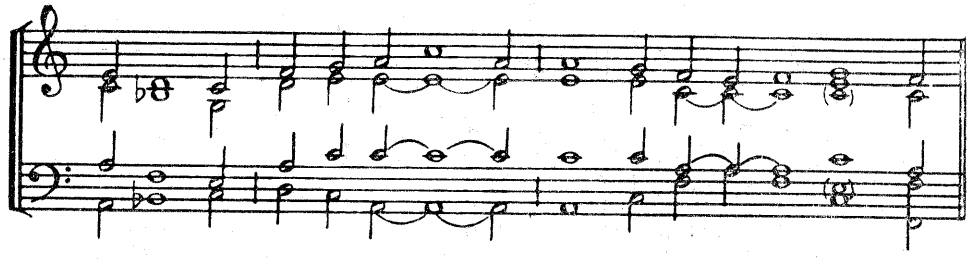
1491



Dată fiind plasarea dominantei pe *la*, analogia cu majorul tonal slăbește în favoarea atmosferei modale.

1492

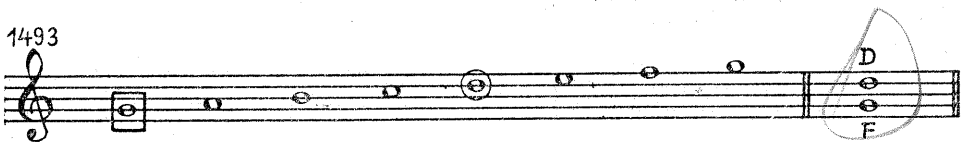




(Notele din final puse în paranteză reprezintă soluția sugerată pentru întărirea atmosferei modale.)

Modul 7, autenticul 4 (mixolydius, authentus tetardus)

1493

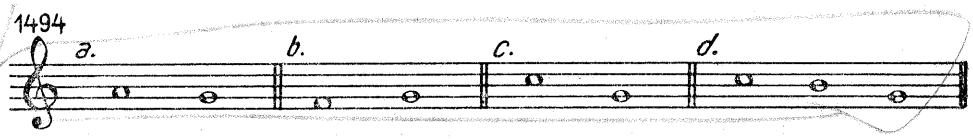


Melodiile acestui mod încep de obicei cu *sol* sau cu *do*, mai rar cu *re* și foarte rar cu *si*.

În cazurile în care nota inițială este *sol*, *si* sau *re*, se va utiliza acordul finalei ; în cele cu *do* se lasă latitudinea celei mai adecvate soluții.

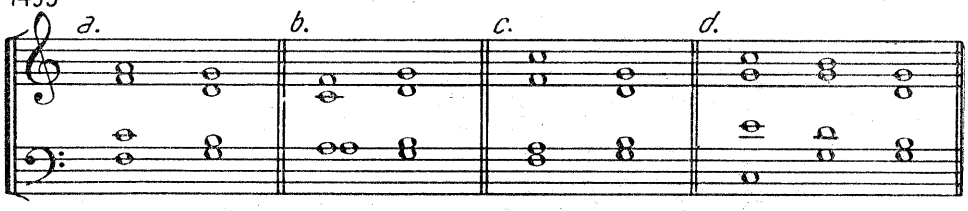
Cadențele finale folosesc următoarele formule melodice,

1494

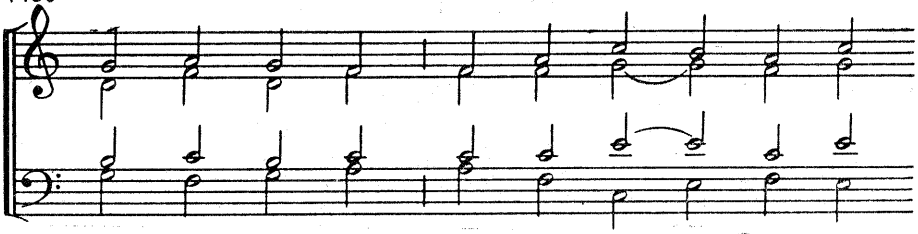


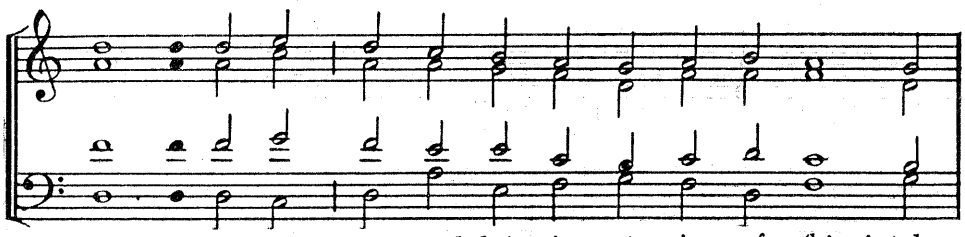
care vor fi armonizate astfel :

1495



1496

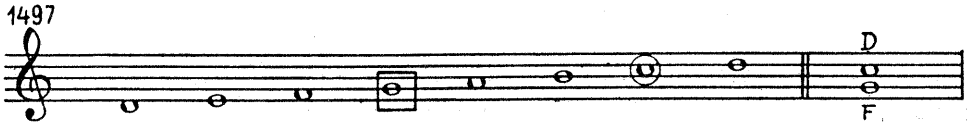




Se atrage atenția asupra acordului micșorat : *si, re, fa,* (bineînțeles, în răsturnarea întîi) care, în acest mod și în plagalul următor, își găsește mai frecvent locul, aducînd totodată un aer arhaic, care slujește specificul modal.

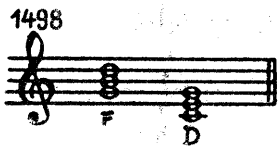
Modul 8, plagalul 4 (hypomixolydius, plaga tetrardi)

1497



Frecvența impusă celor două acorduri de finală și dominantă

1498



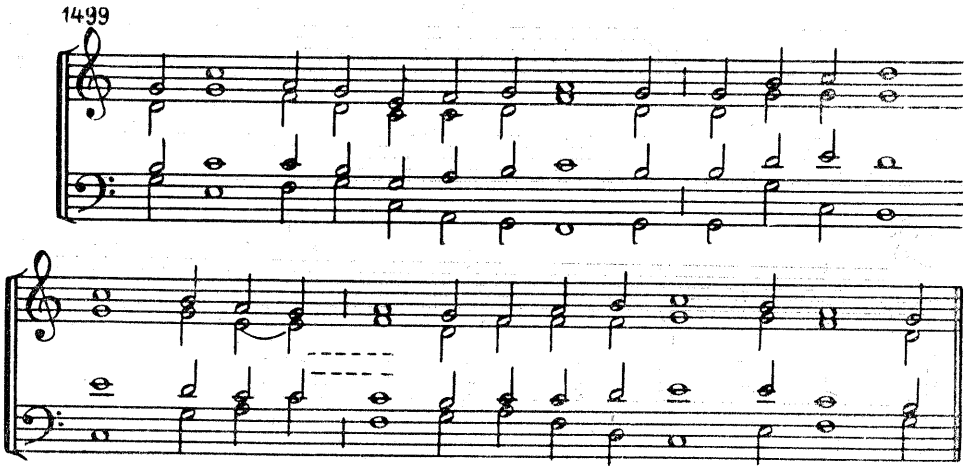
par să pledeze pentru tonalitatea clasică *do* major. În schimb, finala pe *sol* restabilește caracterul modal, cu atît mai mult cu cît *si* nu se comportă ca o sensibilă.

Începutul se face cu oricare sunet, exceptînd pe *mi* și *si*.

În privința armonizării lor, nu se mai dă nici o rețetă, sperînd că practica dobîndită va acționa cu cele mai potrivite acorduri.

Pe lîngă acordul micșorat de care vorbeam în paragraful precedent, o atenție deosebită trebuie acordată acordului de dominantă : do, mi, sol, fapt care-l deosebește de modul autentic din care derivă.

1499



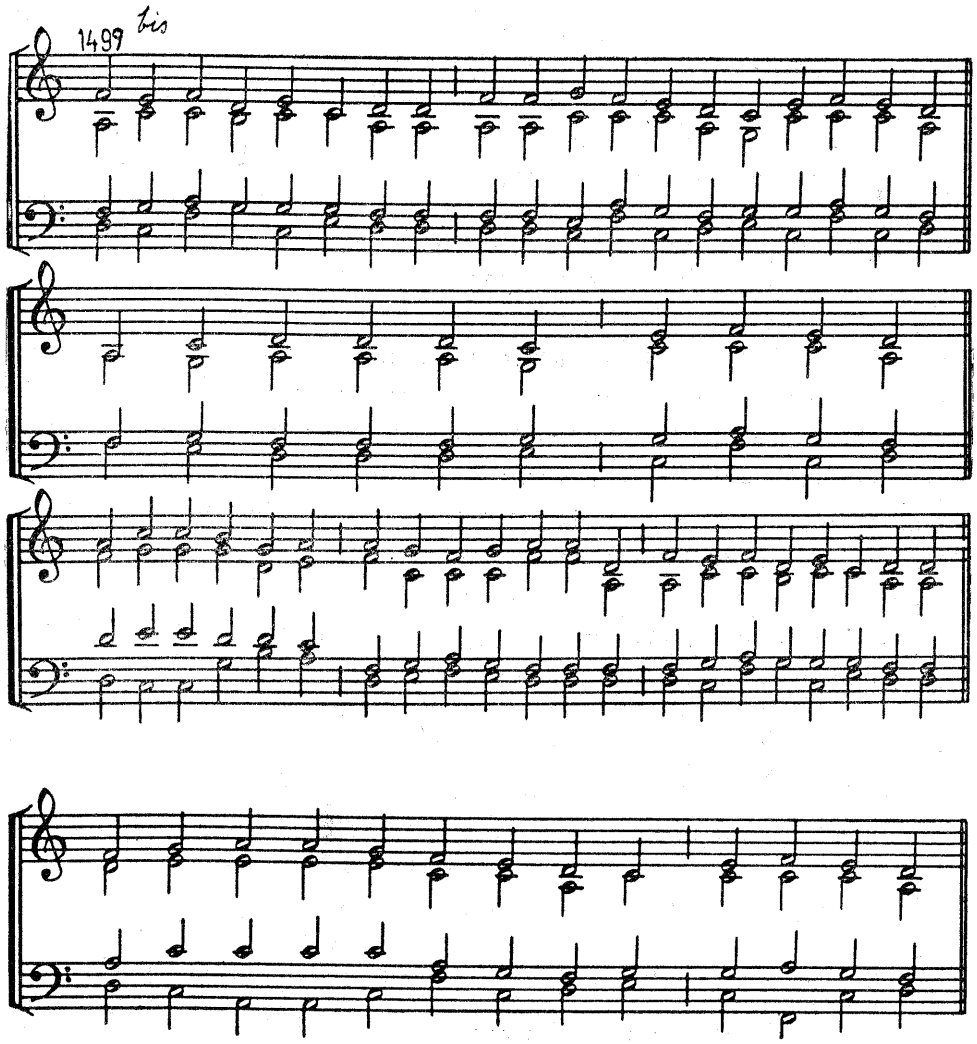
Modurile mixte

În unele cazuri, melodia se poate desfășura în două moduri : autenticul și plagalul respectiv.

Bineînțeles, în asemenea situații, se vor aplica regulile, înlănțuirile și cadențele tipice autenticului pentru secvențele plasate în zona sa și regimul plagal pentru secvențele aparținînd modului plagal.

Iată un fragment aparținînd unui mod mixt care reunește modurile 1 și 2.

E vorba de vestitul „*Dies irae*", citat și utilizat în multe lucrări simfonice de diferiți compozitori.



XXVIII. Modalul popular românesc

Armonizarea modalului popular românesc constituie incontestabil capitolul cel mai dificil și mai spinos, dat fiind faptul că redactarea sa este un eveniment întîrziat și, totodată, ...prematur.

Întîrziat, pentru că el ar fi trebuit schițat cu mult mai înainte de către muzicienii competenți, care au lucrat în această direcție[1].

Prematur, pentru că nu deținem încă un fond bogat de lucrări muzicale românești realizat *strict modal,* suficient consacrat, din care să se desluşească cristalizarea unui nou sistem de gîndire armonică.

A încerca să stabilim regulile cu anticipație, așteptînd după aceea muzica, înseamnă a comite aceeași eroare artistică întîlnită în majoritatea curentelor contemporane, care caută să *inventeze* sisteme personale în loc să *descopere* practici generale[2]. Și iată că unele din ele așteaptă de peste o jumătate de veac capodoperele care să le consacre și să le confere dreptul de cetățenie în Artă.

În cazul de față, situația se prezintă aparte, prin faptul că modalismul nu este o creație personală ci cea mai veche formă de organizare muzicală, firească și unanim practicată într-un anumit stadiu și mediu.

Aceeași întrebare : dacă poate exista o armonie viabilă specifică modalismului, revine cu frămîntată gravitate și justificată ezitare.

Ceva ne îndeamnă totuși să încercăm.

Germenii unei armonii modale s-au arătat la lumină în ultima jumătate de secol și perspectiva unei noi originalități naționale în contextul universal ne ispitește și ne obligă.

Această strădanie are în față un teren nedefrișat încă, ascunzînd potențele unei noutăți și a unei specificități naționale, a unei expresivități aparte, atît de necesare astăzi pentru înviorarea suprasaturatului panoramic contemporan.

S-a remarcat înviorarea pe care școlile naționale au adus-o în muzica secolului al XIX-lea. Se cuvenea mai de mult ca școala românească

---

[1] Exceptînd lucrările lui *D. Cuclin* și *Sabin Drăgoi* asupra armonizării cîntecului popular.

[2] Cum procedase *Rameau* cînd a cristalizat principiile armoniei.

să intre în scenă și să-și spună cuvîntul, cu atît mai mult cu cît imensul și originalul tezaur muzical îi dă dreptul și, mai mult decît atît, impune.

Bineînțeles, trebuie să precizăm din nou faptul că armonizarea modală nu constituie unicul și obligatoriul procedeu de tratare a melosului modal popular, ci unul dintre ele, acela care încearcă să i se asorteze într-o unitate cît mai desăvîrșită[1].

În acest sens, regula numărul unu, care va fi subînțeleasă în toate procedeele enunțate, este aceea de *a menține, de a extinde sau de a reliefa caracterul modal al melodiei respective*[2].

Capitolul de față nu va conține un mănunchi de rețete infailibile, concretizat în reguli.

El constituie mai degrabă o schiță de sistematizare, o *invitație la meditație, la încercări de aplicare și dezvoltare* a unor resurse specifice și la *descoperirea altora*. Un travaliu care să urmărească nu adaptarea sistemului tonal la noile cerințe ci o restructurare pe un obiectiv nou.

Înainte de a încerca să schițăm sugerarea unor soluții, nu putem să nu menționăm studiul privind armonizarea modală a cîntecului românesc, a eminentului nostru compozitor, muzicolog și estetician, Dimitrie Cuclin, lucrare, din păcate, netipărită încă.

Reproducem totuși cîteva din remarcile autorului apărute în articolul „Despre armonizarea modală"[3] :

„...Orice mod fiind prin definiție o deformare a perfectului sistem diatonic, o imperfecțiune deci, se impune, pe baza exigențelor estetice și etice, cultivării *celei mai puțin frecvente*, corespunzător gradului de deformare ce-i e propriu.

Gama, sistemul diatonic, este singurul care poate fi numit *simplu*. Este singurul mod simplu. Toate celelalte moduri sînt *complexe*.

Gama diatonică este simplă pentru că elementele din care este alcătuită sînt supuse unei centralizări tonale unice.

Oricare alt mod este complex pentru că elementele din care este alcătuit sînt supuse unei centralizări tonale multiple.

Un mod, deci, fiind prin definiție un *conglomerat tonal* riscă, printr-o imprudentă armonizare, să fie dezagregat în fragmentele tonalității componente și desființat deci. (...)

Pentru ca o armonizare modală să fie bună, trebuie ca elementele caracteristice și acordurile formate cu ajutorul lor să nu provoace *nici o deplasare a centrului tonal. (...)*

În orice muzică modală nu se exprimă autorul, ci se exprimă pe sine însuși modul numai doar. (...)

Nai nu avem moduri, putere — am zice.

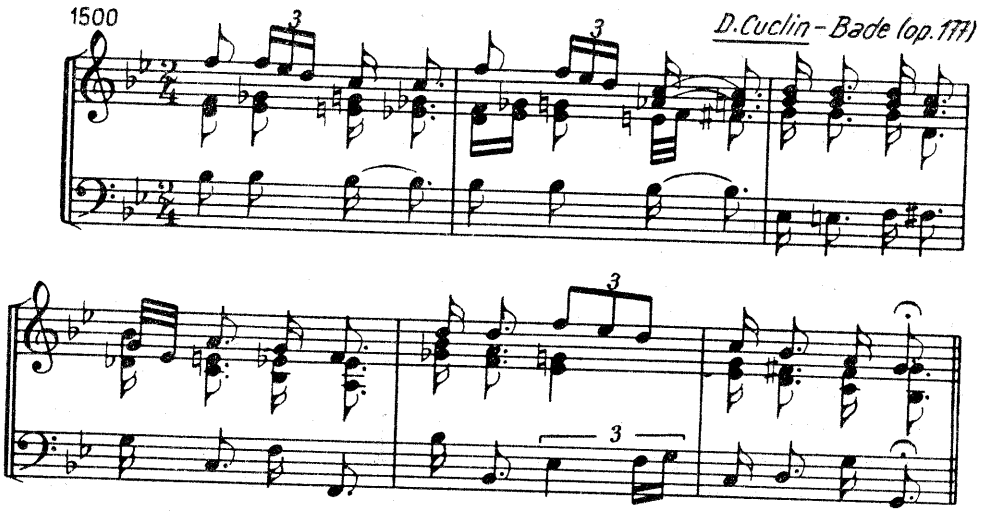
---

[1] Ceea ce nu garantează implicit și o absolută reușită artistică.

[2] După cum remarcă și Bartòk : „...întotdeauna, foarte important este ca învesmîntarea muzicală în care prezentăm melodia să poată fi dedusă din însăși caracterul ei, din trăsăturile muzicale specifice pe care melodia le conține vizibil sau latent, pentru ca melodia și toate adaosurile să creeze impresia unei unități indivizibile".

[3] Muzica 4/1957.

Avem *caracteristice* modale. Acestea apar, dispar, sînt înlocuite cu altele, reapar, într-o neîngrădită și prea fericită libertate. Adesea, o caracteristică modală apare abia la sfîrșitul cîntecului și numai aici armonizarea trebuie tratată modal, în tot restul lui ea trebuind lăsată în caracteru-i firesc, diatonico-tonal, fără nici o intervenție modală, armonică de împrumutat, ori tonulatorie, (...) ca în exemplul următor :



lucru ce-i foarte admisibil, totuși, într-o „variantă" sau „variațiune". Să se observe că piesa e în *si bemol* major, afară de ultima măsură care e la relativul minor, *sol*.

Procedeele[1] cele mai frecvente și mai specifice tratării modale a cîntecului popular vor ține mai întîi de contrapunct și, în al doilea rînd, de armonie :

Fără să urmărim epuizarea listei, indicăm mai jos pe cele mai tipice :

— cîntarea la unison
— eterofonia
— pedala (isonul)
— formula ostinată
— mersurile în cvarte sau în cvinte paralele
— procedee contrapunctice
— acorduri, construite din sunetele modului respectiv,
  — prin terțe suprapuse (clasice)
  — prin cvarte sau alte intervale

[1] O parte din materialul și exemplificările acestui capitol se bazează pe interesantele și competentele studii elaborate de *Tiberiu Alexandru :* Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc (Muzica 3, 10, 12/1959 și 3, 9, 10/1960) și *Pascal Bentoiu :* Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară (Muzica 8/1962 și 5/1963).

Unisonul (octava)

Fără să mai fie nevoie de comentariu sau de explicații, ne dăm seama că acesta constituie procedeul cel mai autentic. Păstrată pentru anumite momente, cîntarea la unison (la octavă) creează momente impresionante, de o forță inegalabilă, desfășurînd în toată puritatea esența modalului.

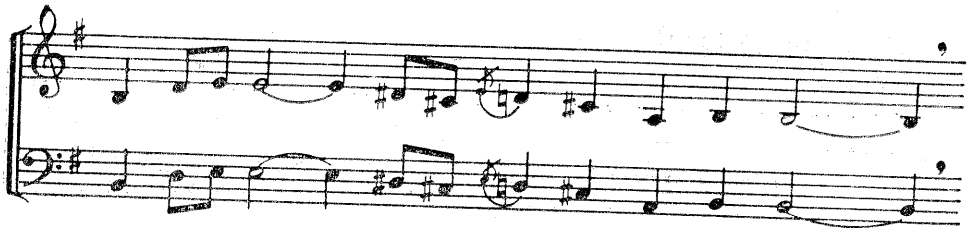
1501 Paul Constantinescu - Miorița

1502 Gh. Dumitrescu – Foicic-a bobului

1503 Sigismund Toduță - Arhaisme

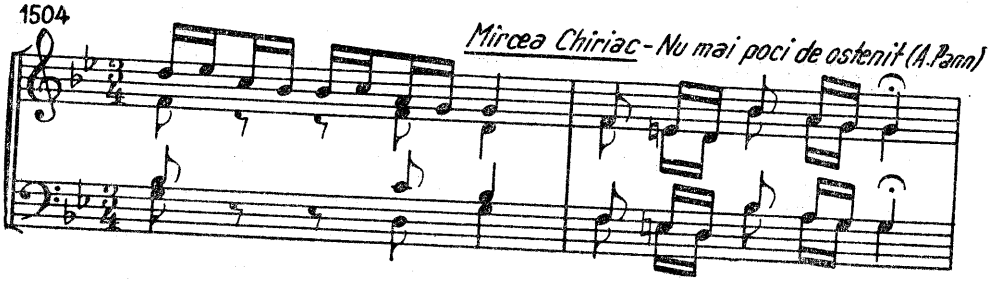
A

B

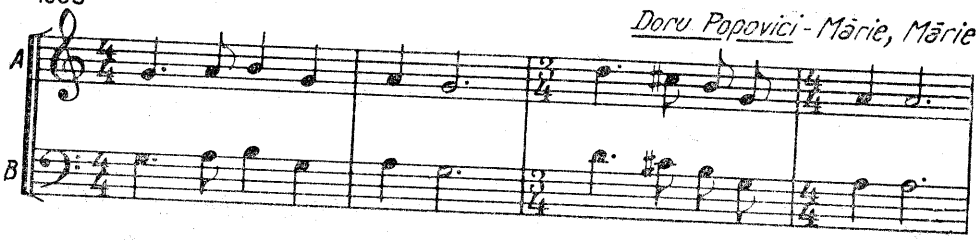


Unisonul constituie deseori o soluție strictă în formula cadențială modală de încheiere (unison cadențial).

1504



1505



Eterofonia

După cum se știe, eterofonia este un fenomen specific muzicii populare, constînd dintr-o cîntare la două sau mai multe voci, intenționată la unison, care însă în anumite momente, se diferențiază pe voci, într-o imprevizibilă neconcordanță[1] a liniei melodice.

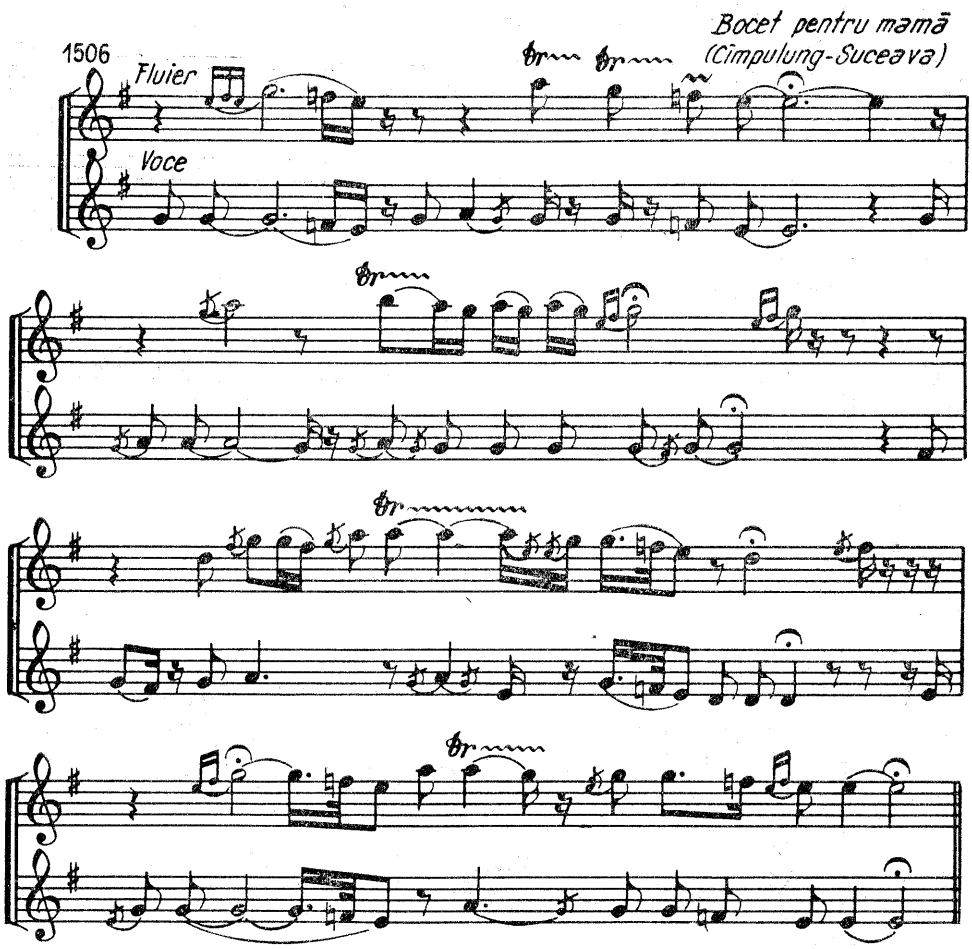
„Eterofonia este deci un fel de *tulburare improvizatorică* a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă). Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observarea unui arhetip[2] autentic, este *pendularea* unui ansamblu de timbruri *între două stări distincte* : a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare mono-

[1] Executanții cunosc versiuni ușor modificate, greșesc sau improvizează înflorituri sau simplificări, stimulați și de posibilitățile diferențiate de care dispun, cum ar fi în combinația : voce+instrument.

[2] Model tipic, inițial, care generează sau călăuzește crearea altor exemplare.

melodică (la unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrelor într-o desfășurare plurimelodică — eterofonia propriu-zisă — caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse, a unui același material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzînd de dispoziția improvizatorică a executanților"[1].

Oferind simultan două sau mai multe sunete sau linii melodice, eterofonia constituie un început de polifonie[2], în care putem întîlni uneori, în embrion, spontane procedee imitative, provenite din întîrzierea cu care una din voci atacă melodia[3].



[1] Ștefan Niculescu: *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia* (în Studii de muzicologie vol. VIII).

[2] Unii teoreticieni, printre care și P. Boulez, consideră eterofonia drept o „etapă plasată între omofonie și polifonie" (Penser la musique aujourd'hui).

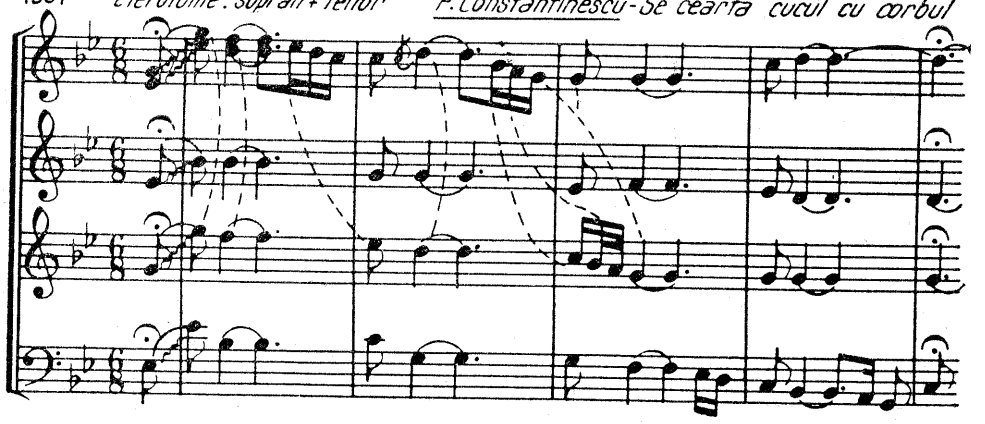
[3] Vezi fluierul din exemplul următor.

În muzica cultă, tratarea modalului prin eterofonie va fi utilizată în primul rînd în situațiile în care se urmărește tocmai redarea unor momente improvizatorice, spontane, autentice populare, a unui decor sau climat pastoral, sătesc.

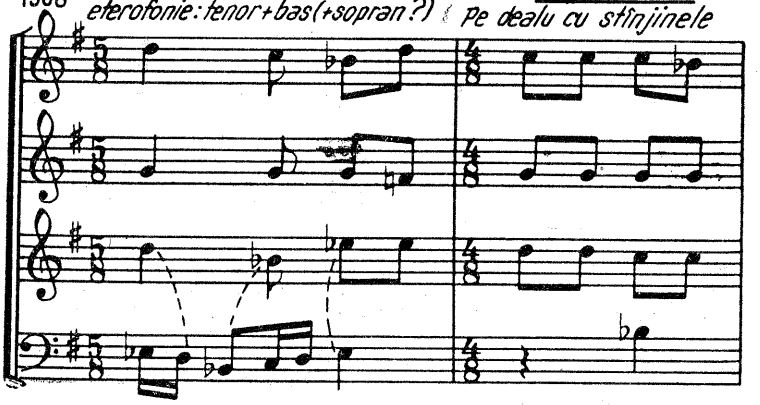
Ea nu lipsește însă, la un nivel mai înalt din lucrările lui *Strawinski, Bartók, Messiaen, Enescu* și alții, generînd uneori, după anumite teorii, structurile pieselor respective.

Iată cîteva exemple :

1507 *eterofonie: sopran + tenor* *P. Constantinescu - Se ceartă cucul cu corbul*



1508 *eterofonie: tenor + bas (+sopran?)* *Tudor Jarda - Pe dealu cu stînjinele*



1509 Clarinetti

S. Toduță - Miorița, Eterofonia

Tenori

1510

G. Enescu – Sonata pentru pian și vioară Nr. 3

Pedala (isonul)

Din cele mai străvechi timpuri și unanim răspîndit, isonul constituie unul din cele mai frecvente procedee de acompaniere a melosului popular.

Chiar în eterofonie, în cîntarea antifonică[1], executantul sau grupul care și-a încheiat partea rămîne pe nota finală îndelung prelungit, aceasta constituind o pedală pentru melodia preluată de celălalt executant

1511

Cîntec de petrecut-
(Borlovenii Vechi Timișoara)

I

II

Dar, frecvent, isonul apare ca o practică în sine, atît vocală, cît și instrumentală[2].

1512

drîmbă

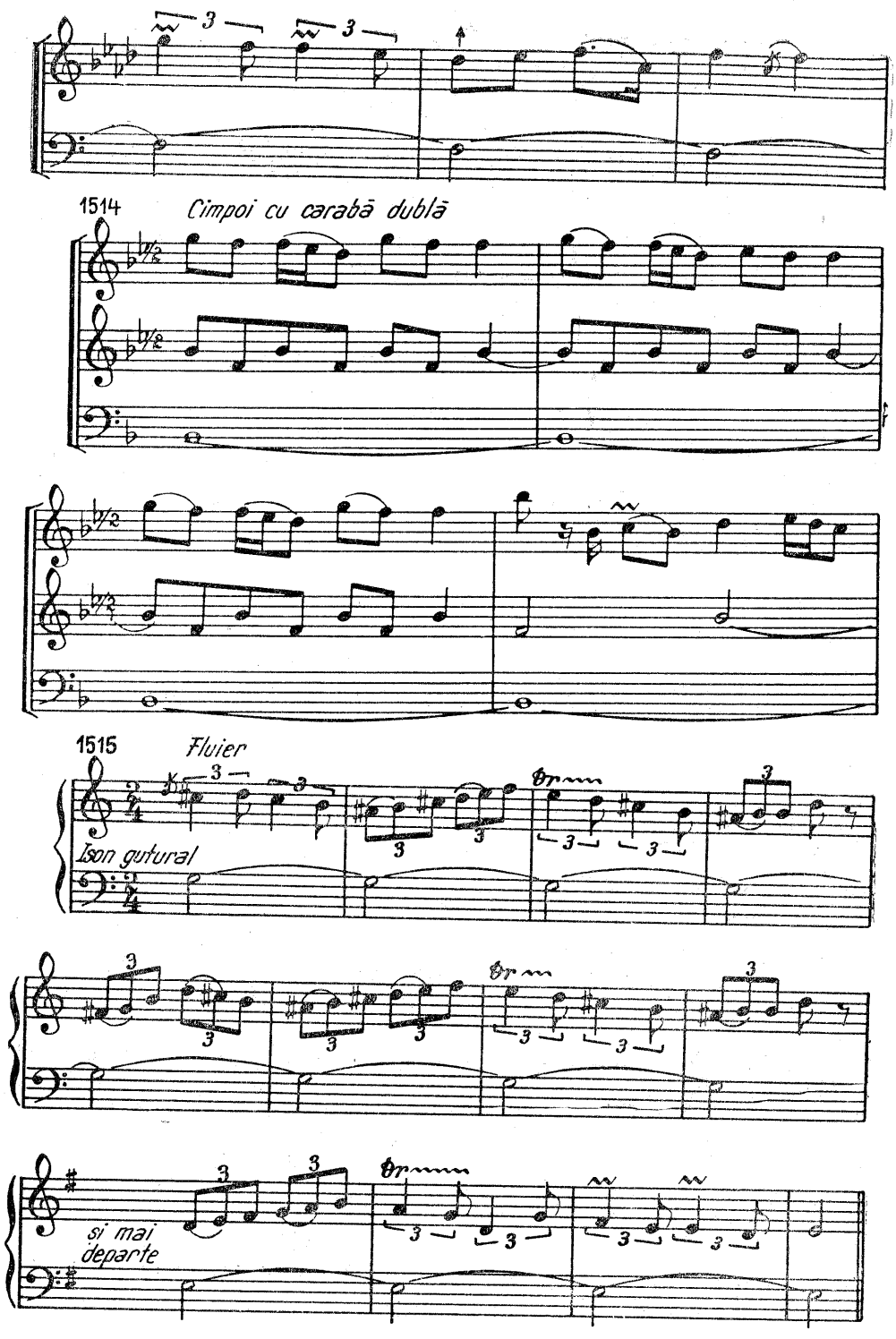
etc.

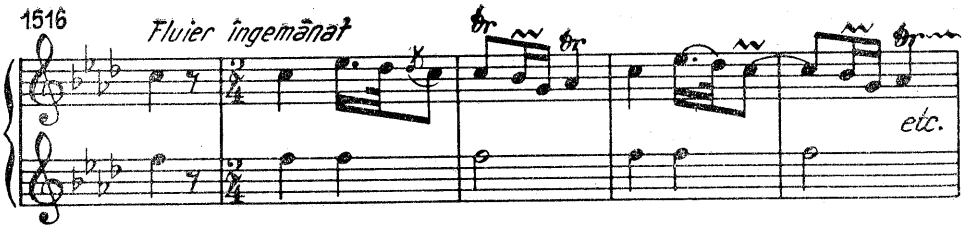
1513

Cimpoi

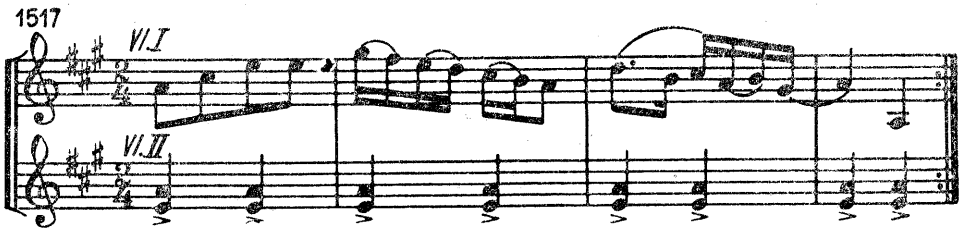
[1] Procedeu de execuție care constă din cîntare alternativă între două coruri, grupe sau executanți, ca într-un dialog.

[2] Mai cu seamă la instrumentele a căror construcție și posibilități obligă la ținerea isonului, cum ar fi : drîmba, cimpoiul, isonul gutural la fluier sau fluierul gemănat.

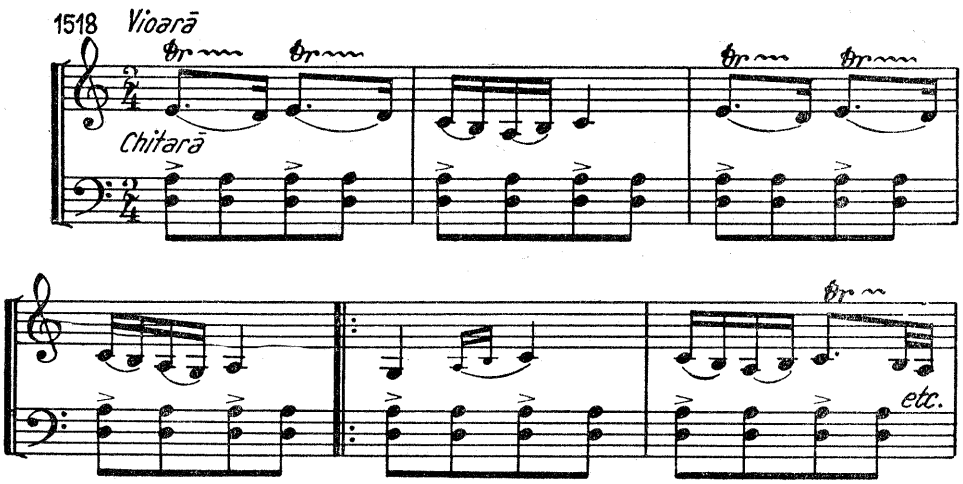

1514
Cimpoi cu carabă dublă
1515
Fluier
Ison gutural
şi mai departe



Procedeul se extinde și la alte instrumente :

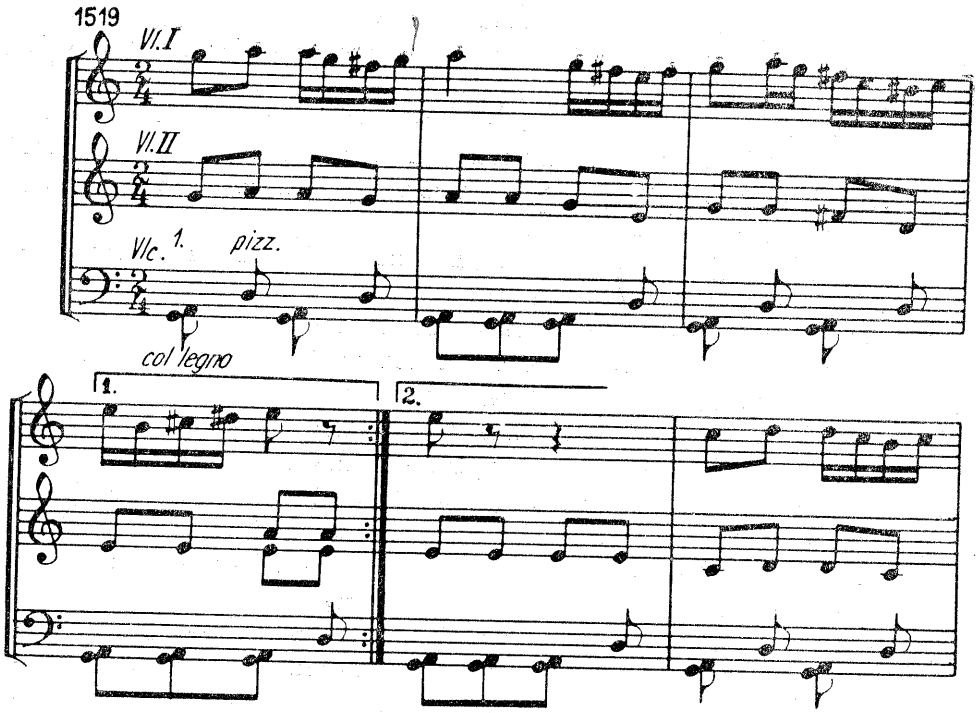


În Maramureș, vioristul este acompaniat de un instrument care cîntă la ceea ce, local, se numește *„Zongoră“ sau „Cobză“*, în realitate, o chitară posedînd numai două coarde (*re* și *la*) care se aud continuu, ca o pedală dublă ostinată, invariabilă, chiar atunci cînd nu se integrează în armonia sugerată de melodie.



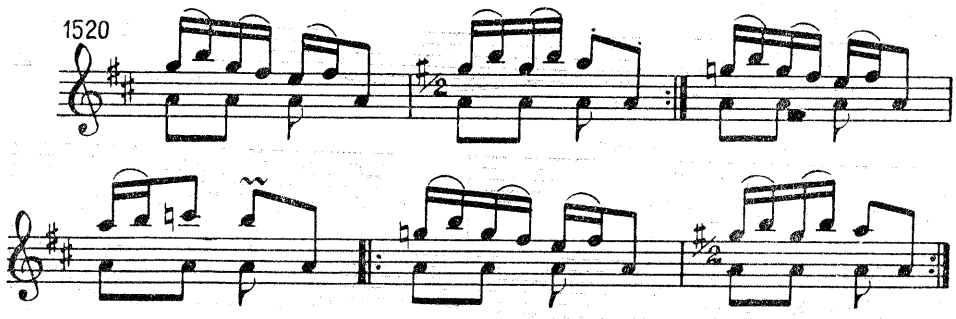
În muzica de ansamblu, putem întîlni isonul dublu și triplu, în desene ostinate, împletindu-se cu eterofonia.

1519



Necesitatea acompanierii creează, prin analogie sau contaminare, isonul la vioară. Chiar cînd cîntă un singur executant, el atinge coarda liberă vecină.

1520



Aplicat în muzica corală sau orchestrală, isonul sau pedala conferă piesei respective, pe lîngă forma cea mai pură de acompaniere a desfășurării modale, o arhaică autenticitate, de un efect neîntrezărit la pian, unde sunetele nu pot fi prelungite.

---

[1] E vorba de un violoncel, tipic regiunii Aradului, denumit *broancă* și avînd trei coarde (sol, la, re).

Se creează astfel un impresionant contrast între mişcătorul contur al liniei melodice şi statornicia pedalei, asemenea conturului reliefului faţă de linia de orizont.

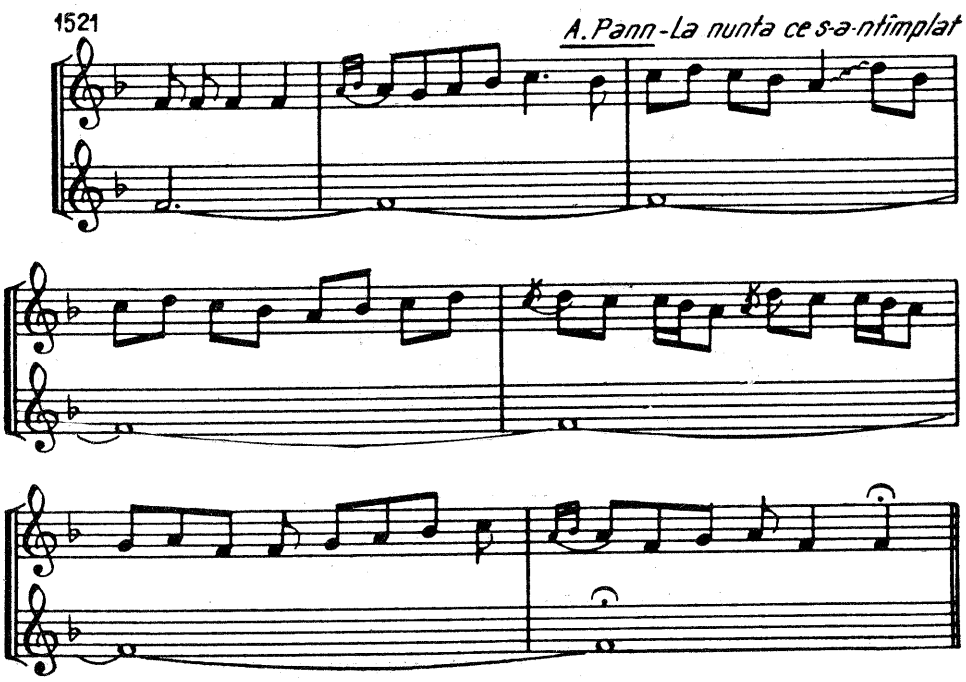
În acelaşi timp, pe plan muzical diferitele intervale sau raporturi dintre melodie şi ison creează diferite consonanţe şi disonanţe, tensiuni şi destinderi, pentru a se contopi în sfîrşit în finala modului respectiv, stingîndu-se ca orice acţiune.

În felul acesta, isonul devine şi un element de bază în intima construcţie sau dramaturgie muzicală.

Fixat în primul rînd pe nota finală a modului, isonul poate fi continuu, întrerupt sau figurat şi dublu sau triplu cînd i se alătură şi alte sunete (la cvintă sau alte intervale).

Practica muzicală maramureşană ne-a oferit un dublu ison care, deseori, nu are nimic de-a face cu organizarea modului şi a melodiei respective. Bineînţeles, adoptarea unei soluţii similare nu va întregi caracterul modal pe care îl urmărim. Totuşi, eventualitatea utilizării ei nu trebuie respinsă, în cazul în care se urmăreşte sugerarea atmosferei şi decorului respectiv, al unui caracter primar, rudimentar.

Această insistenţă ritmică a două sunete, care nu se „lipesc" de melodia pe care o însoţesc, poate contribui tocmai la evidenţierea melodiei, cu condiţia să nu-i deformeze caracterul, „îndulcind-o" în sonorităţi tipic tonale.



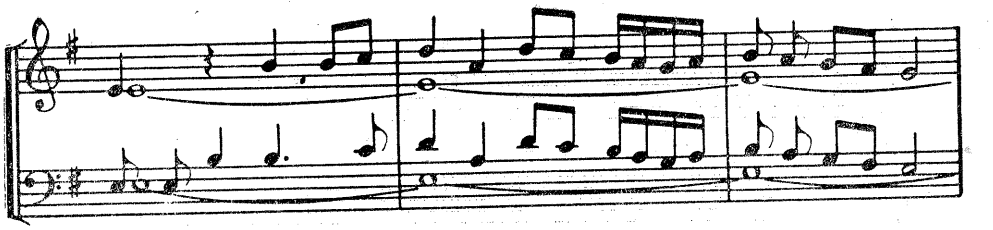
1522

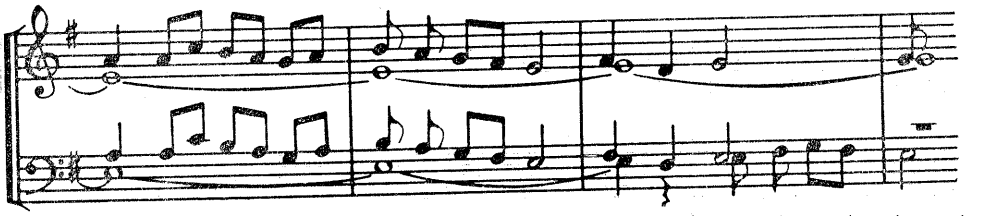
P. Constantinescu - Miorița

mai departe:

1523

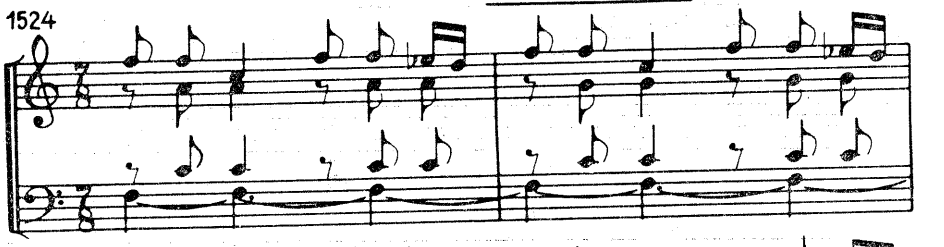
T. Jarda - Colo-n deal

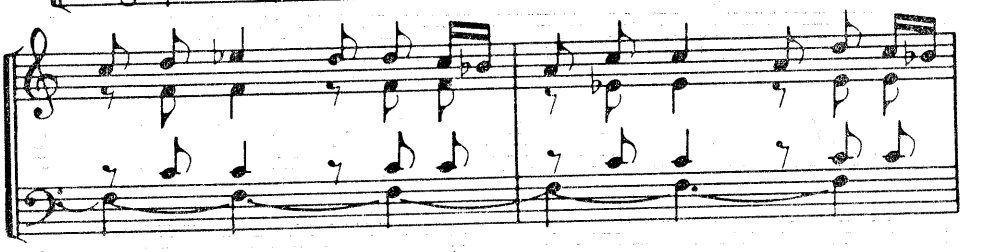


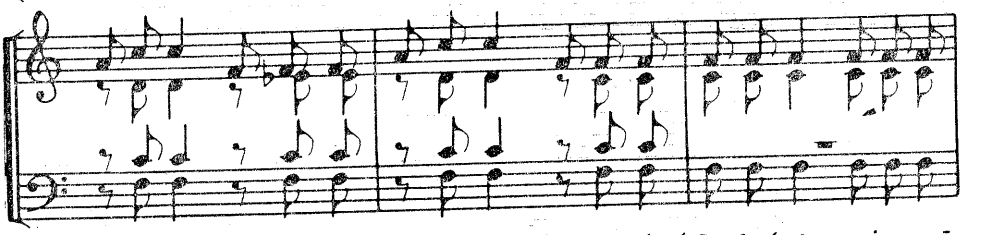


Vinicius Grefiens - Cîntecul pădurarului

1524

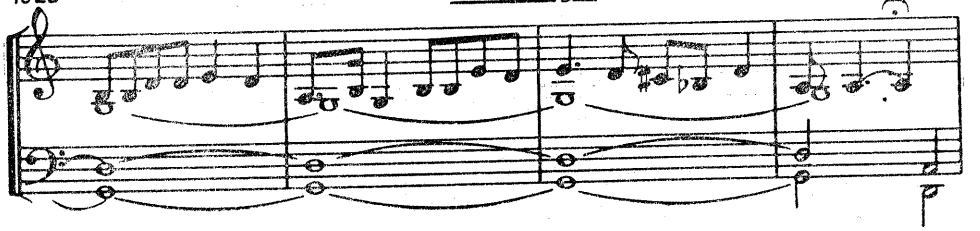


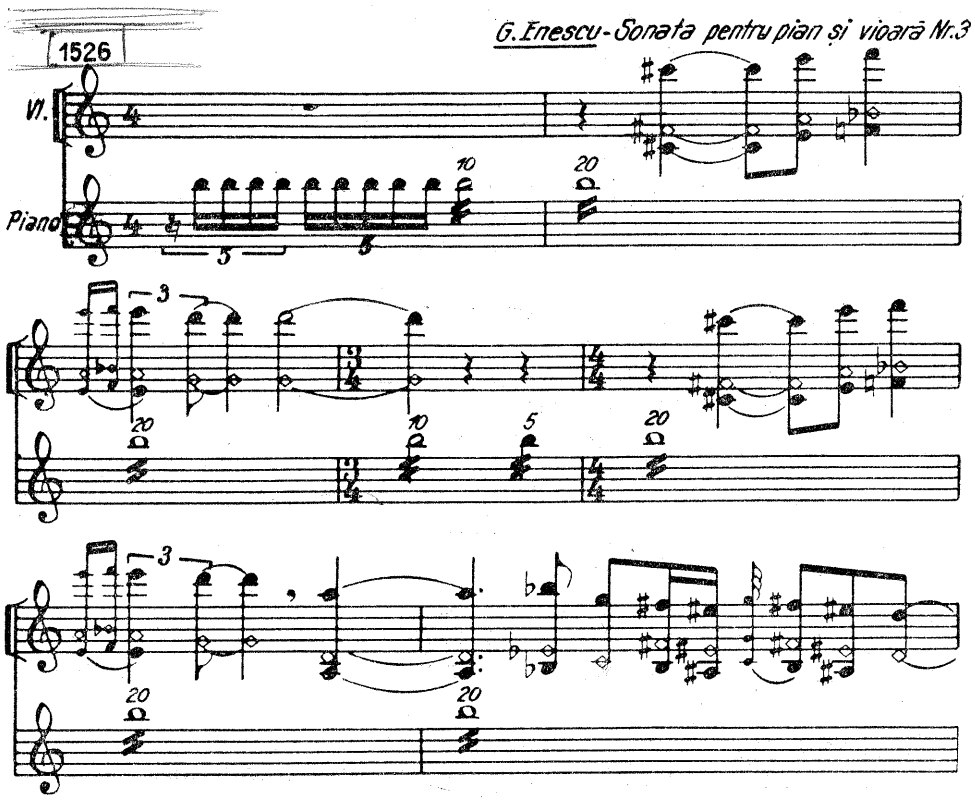




Sabin Drăgoi - Mîndră, cînd oi muri eu, mă...

1525





Formula ostinată

Este vorba aici de un procedeu de acompaniament care constă din repetarea simplă sau alternată a unui desen liniar sau armonic, care însoțește melodia.

Această formulă ostinată, care-și are originea în pedala întreruptă, figurată, poate fi realizată pe două căi :

A — în factură modală ;

B — cu note străine de modul despectiv.

La cea de-a doua factură (B), putem distinge două variante :

1. notele din ostinato pot crea cu cele din melodie acorduri sau situații tonale ;

2. notele din ostinato nu se contopesc cu cele din melodie.

Deseori, formulei ostinate i se încredințează și rolul de a crea atmosfera adecvată, sugerînd decorul, acțiunea sau plasarea într-un anumit mediu. În acest scop, se folosesc analogiile : acompaniamentul de tip instrumental popular, hăulituri, buciumări, legănatul, ritmica dansului etc.

Există aici pericolul unui naturalism sau al unui artizanat rural, confecționat și convențional, pe care bunul simț trebuie să-l evite sau să-l corecteze.

Deși cvintele, octavele și septimele paralele pe care desenul ostinat le-ar provoca cu melodia sînt permise, totuși, înainte de a-l definitiva, vom verifica situațiile pe care le generează cu fiecare repetare a sa.

A. În factură modală

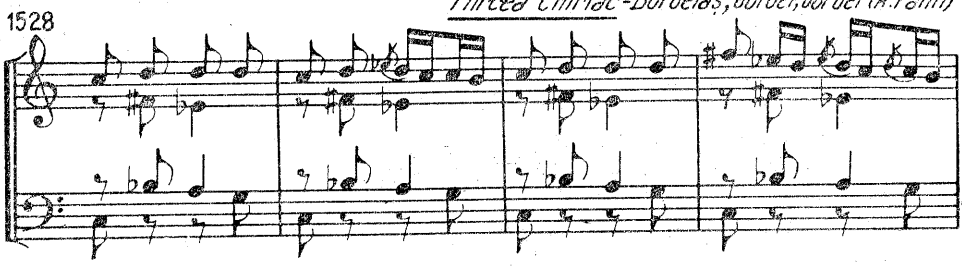
În acest caz, se utilizează numai sunetele modului în care se înscrie melodia. Pentru a sublinia caracterul modal, se poate încredința, desenului ostinat, una din intonațiile tipice modului.

1527

P. Constantinescu - Bihoreanca

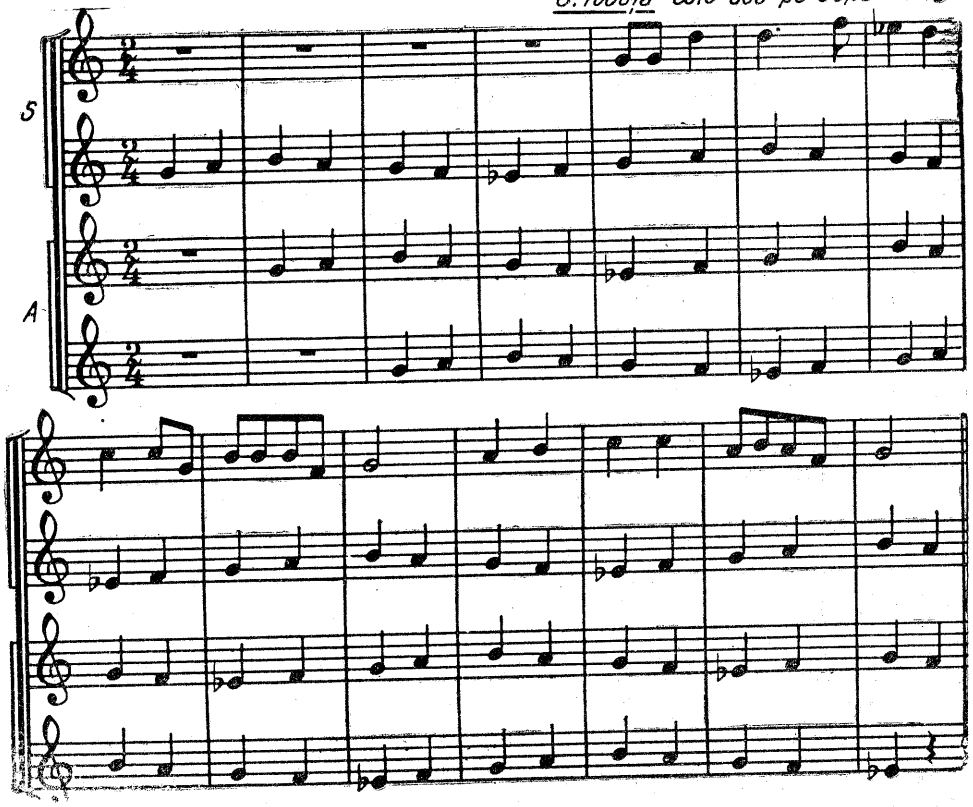
1528

Mircea Chiriac-Bordeiaș, bordei, bordei (A. Pann)



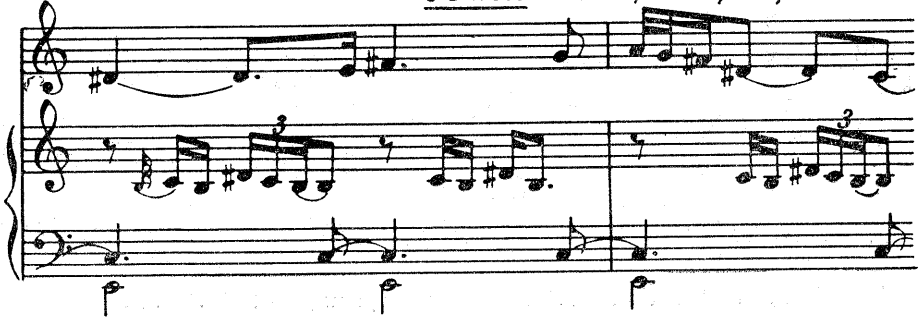
1529

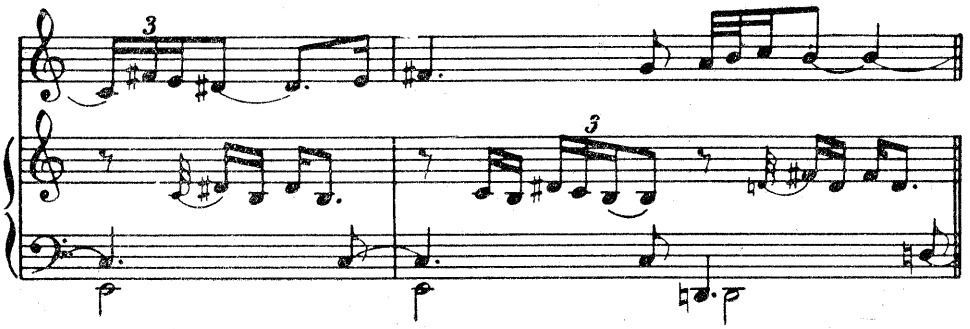
S. Toduță-Colo sus pe dună lună



1530

G. Enescu-Sonata pentru pian și vioară Nr.3





B. Cu note străine de modul respectiv

1. *Notele din ostinato se combină cu cele din melodie, creînd acorduri sau situații tonale.*

Este clar că o asemenea tratare armonică nu va fi reluată în capitolul modalismului, fapt care nu-i exclude utilitatea. Dealtfel, majoritatea melodiilor populare a fost și este tratată în această manieră. În acest caz, regulile și procedeele țin de funcționalitatea tonală, expusă la locul potrivit.

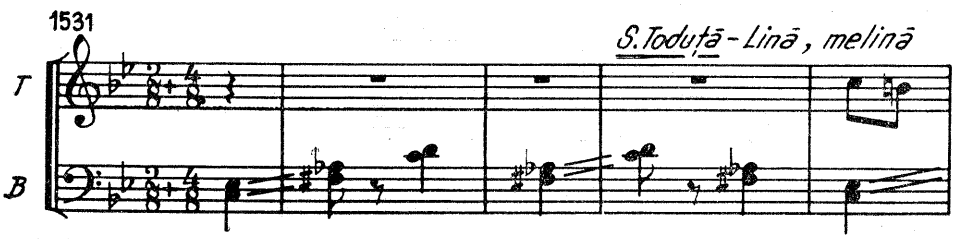
2. *Notele din ostinato nu se contopesc cu cele din melodie.*

Aici trebuie să deosebim cîteva situații a căror subtilitate se cuvine sesizată.

Dacă formula ostinată formează o unitate aparte, un element distinct, separat de melodia cu care se contopește, atunci linia modală a melodiei nu va fi „dizolvată" în ambianța tonală, deci ea va rămîne detașată, poate chiar mai reliefată prin contrast[1]. Aș numi această situație : *semi-modalism.*

La această detașare a melodiei de acompaniament, contribuie desenul formulei, agregatele folosite și diferența timbrală.

De asemenea, o situație posibilă și înrudită cu cea anterioară o constituie bi- sau polimodalismul. În acest caz, evitînd sunetele care ar întregi sau sugera o tonalitate, asigurăm nealterate și independente două sau mai multe moduri.



[1] Așa cum albul este mai evident în prezența negrului și viceversa.

1532

S. Toduță - Colo josu, mai din josu

S

A

Mersurile în cvarte sau cvinte paralele

Dublarea melodiei la interval de cvartă sau cvintă[1] constituie un fenomen frecvent, spontan, tipic cîntării populare.

Copiii, mai ales, dar și adulții intonează melodia în paralel, distanțați la aceste intervale, cu conștiința că sînt la unison.

[1] Dealtfel, istoria muzicii ne-a oferit informațiile și exemplele care au ilustrat polifonia unei etape de dezvoltare, constînd din mersuri paralele de cvarte și cvinte, organum-ul evului mediu.

Aici vom întîlni două variante, ușor diferențiate :

a) mersul strict în cvarte și cvinte perfecte ;

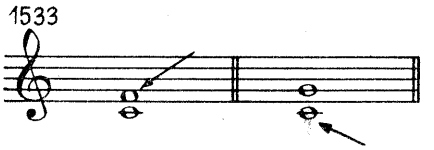
b) mersul în cvartele sau cvintele modului respectiv, deci și altele decît perfecte.

În primul caz, se instalează uneori o bi-modalitate, în cel de-al doilea unitatea unui singur mod cuprinde ambele voci.

Trebuie să remarcăm aici deosebirea dintre impresia produsă de cvartă și cea produsă de cvintă.

În cazul cvartei, intervalul, mai puțin stabil, se sprijină în sunetul de sus, impunînd astfel melodia vocii superioare, pe cînd în cazul cvintei, urechea tinde să stabilească punctul de gravitate pe sunetul inferior.

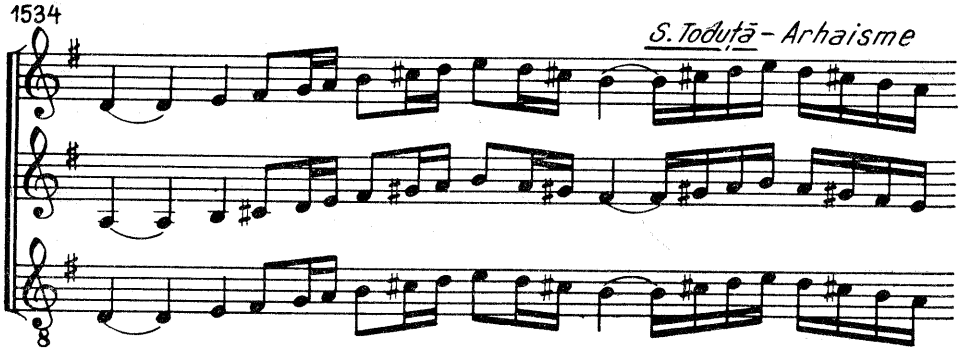
1533



Atragem atenția asupra faptului că utilizarea acestor paralelisme trebuie să fie episodică, altfel, pe o suprafață prea mare, riscă să se șablonizeze într-un procedeu mecanic, care anulează inventivitatea și personalitatea creatorului.

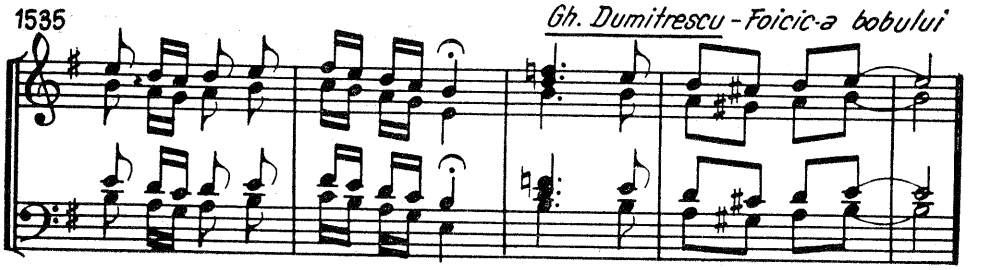
1534

S. Toduță - Arhaisme



1535

Gh. Dumitrescu - Foicic-a bobului



Procedeele contrapunctice

Încă din introducere, am semnalat proprietatea contrapunctului în tratarea cît mai autentică a melosului modal.

Nu numai că, în felul acesta, se evită o acordică tonală neadecvată, dar se cultivă și se dezvoltă unele procedee embrionare, rudimentare spontane și tipice din cîntarea populară[1], conținute de pedală și eterofonie.

Contrapunctul va putea fi imitativ sever (canon), aparent imitativ sau liber, păstrînd sau completînd modul ori instalînd un bi-modal.

Intrarea întîrziată a melodiei la una din voci din eterofonie, dar mai cu seamă, ecoul pădurilor și munților vor fi sugerate de *imitație*. Ea va fi practicată cu preponderență în contrapunctul nostru modal.

În general, contrapunctul va fi liber și nu vor lipsi paralelismele, uneori de secunde sau septime.

Detaliile de realizare formînd obiectul cursului de contrapunct, ne vom limita în cele ce urmează la reproducerea cîtorva exemple din literatura acestui stil de tratare.

1536

Liviu Russu - Nevastă mică, frumoasă

[1] Spre deosebire de alte popoare, cum sînt rușii și germanii, unde cîntarea acordică se manifestă spontan, în grup.

1537

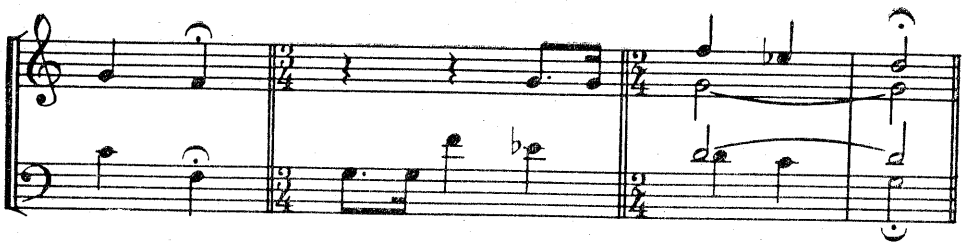
S. Toduță - Pe cerul cu flori frumoase

1538

Martian Negrea - Foaie verde popîlnic

1539

C. Brăiloiu - Dusu-s-a bădița, dus



Acordurile

Asupra acestui paragraf se îndreaptă cu precădere preocuparea și atenția disciplinei noastre, dat fiind faptul că acordul constituie obiectul direct al armoniei.

Din capul locului, se cuvine să precizăm că, în armonia modală, acordul nu mai trebuie conceput în sensul tonal, ca o construcție clasică de terțe, ci ca un agregat, constituit pe alte temeiuri, din alte intervale și cu alte relații.

Retrospectiva armonizării modalului românesc ne oferă în prima fază, de pionierat (sec. XIX) armonizări de factură clasică occidentală, cu tipicele înlănțuiri de acorduri principale, fapt care determină chiar „ajustarea" melodiei pe calapodul armoniei.

Faza următoare, plasată în prima jumătate a sec. XX, înregistrează frecvența crescîndă a acordurilor secundare care se integrează mai strict în structura tipică modalului[1].

Armonia

Există o armonie populară ?

Da, cea a lăutarilor ! Și vom distinge aici două categorii :

— lăutarii de la oraș ;
— lăutarii de la țară.

Primii sînt influențați mai direct de muzica și armonia europeană și țigănească, iar ceilalți sînt mai direct înrîuriți de modalismul țărănesc[2].

Dar și unii și alții sînt tributari, în primul rînd, tipului, acordajului și construcției instrumentului la care cîntă[3].

[1] Un rol de seamă în practicarea și teoretizarea acestui stil îl joacă *Sabin Drăgoi*.

[2] A se cerceta în această direcție : *Pascal Bentoiu*, studiul citat la pag. 300.

[3] Să se revadă descrierea posibilităților tehnice la cimpoi, zănoagă, broancă (violoncel) etc.

În acest sens, merită a fi semnalat un fenomen curios, e vorba de Oltenia, de un acompaniament la chitară, care folosește numai acorduri majore, chiar atunci cînd se găsește în contradicție cu sunetele melodiei respective.

1540 „Of, dor, dor, dor" (Amaradia-Craiova)

Între cele mai tipice procedee lăutărești de acompaniament, unde vom întîlni deseori combinarea pedalei cu eterofonia, se impun :

— armonia de deplasare,

— înlănțuirea prin cvinte.

Lăutarii sătești folosesc frecvent :

— acorduri fără terță,

— acorduri majore, chiar și în melodii minore,

— acordurile în stări directe.

Procedeul denumit „armonia de deplasare" constă din utilizarea unor acorduri alăturate la secunda mare.

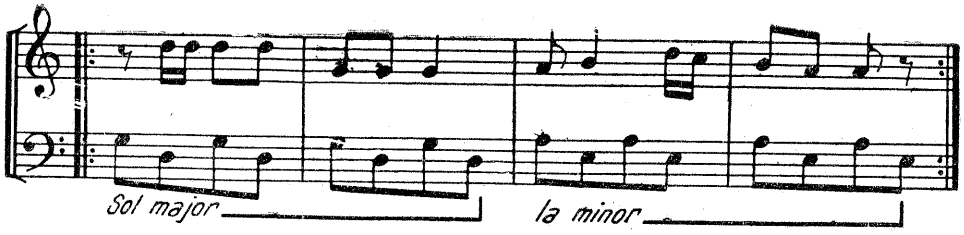
Dacă melodia este în major, deplasarea de la tonică se face cu un ton mai sus (sol—la—sol), dacă e vorba de o melodie minoră, deplasarea se face un ton mai jos (la—sol—la).

1541 Sîrba (Runc, Tîrgu-Jiu)

Vioară

Cbas.

Armonia: la minor



Procedeul denumit „înlănțuirea prin cvinte", remarcat de Pascal Bentoiu[1] la lăutarii din Ardeal, constă din legarea acordurilor ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă (cu o notă comună), înlănțuirile cu acorduri fără note comune (acorduri alăturate) sînt foarte rare (și atunci, se pare, accidentale) iar înlănțuirile cu două note comune sînt excluse, fiind vorba de două acorduri majore.

Pentru cristalizarea sistemului de acompaniere, practicat de taraful studiat, pare-se tipic pentru o bună parte din Transilvania, reproducem o parte din concluziile cercetătorului respectiv.

— Pe orice treaptă, care se impune în linia melodică, se concepe un acord perfect major. Cînd acesta se rezolvă autentic, el poate primi o septimă mică.

— În cazurile în care finala este o treaptă secundară (II sau VI), apar în preajma cadențelor bruște salturi armonice, care permit atacarea acordului major al treptei secundare respective printr-o dominantă. Revenirea la tonul inițial se face prin coborîrea regulată pe scara cvintelor[2].

Toate cadențele, chiar cele pe trepte secundare, sînt autentice.

— Particularitățile modale ale melodiei (treapta a IV-a urcată, a VII-a coboară etc.) nu influențează armonizarea. Cele mai brutale ciocniri și false relații pot lua astfel naștere, fără a deranja pe executanți. Armonizarea rămîne la cercul tonal I—IV—V, cu eventuale incursiuni în etajele superioare ale ciclului cvintelor (II major, VI major, cîteodată și III major).

— Armonizarea este totdeauna fixă la cadență și mai mobilă între cadențe (cu atît mai mobilă cu cît armonia este mai complicată); frazele, cînd revin, sînt armonizate, în general, la fel.

— Se acordă multă importanță sensului pe orizontală, chiar în ciuda sensului vertical, ceea ce înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale.

[1] „Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară" (Muzica 8/1962 și 5/1963).
[2] Acordurile majore pe treptele secundare de cadență îndeplinesc într-un fel un rol estetic, constituind un îndemn de a continua spre repausul tonicii, repaus care nu vine însă.

— Aspectul ideal al oricărui acord este starea directă și poziția strînsă ; răsturnările nu sînt practicate conștient decît extrem de rar ; această lege, combinată cu cea a înlănțuirilor exclusive a acordurilor cu o notă comună, înlătură din realizare octavele paralele dintre braci și bas ; ele pot avea loc însă între instrumentele de armonie și vioara primă.

— Nu trebuie scăpat din vedere factorul improvizație, care face imposibilă o coordonare deplină între cei trei instrumentiști ; vioara primă comandă, braci-ul urmărește îndeaproape, ascultînd în același timp de posibilitățile instrumentului, iar contrabasul se ține după braci, nu după vioară, urmărind fundamentalele acordurilor.

— Datorită improvizației, apar acorduri întîmplătoare care, în multe cazuri au și un sens artistic, în altele însă nu servesc cu nimic piesa respectivă.

Revenind acum la problema armonizării modalului românesc, trebuie să observăm două atitudini :

— una de reproducere a armonizării populare, așa cum se practică ca spontan[1] și, alta, de chintesență, de distilare personală, a ceea ce este pur și specific în melosul respectiv.

Pentru cea de-a doua acțiune, de efort, creație și răspundere, se cere studierea și cunoașterea temeinică a procedeelor populare de armonizare pe care, mai tîrziu, le vom contopi într-o sinteză nouă, de strădanie artistică și de imaginație.

Acordurile de terțe

Majoritatea melodiilor modale românești a fost și este încă armonizată cu acorduri de terță[2].

Pentru a nu se luneca în tonalism, se vor utiliza numai trisonurile construite exclusiv din sunetele modului respectiv[3], evitîndu-se acordurile de septimă[4] și, mai ales, cel de septimă de dominantă.

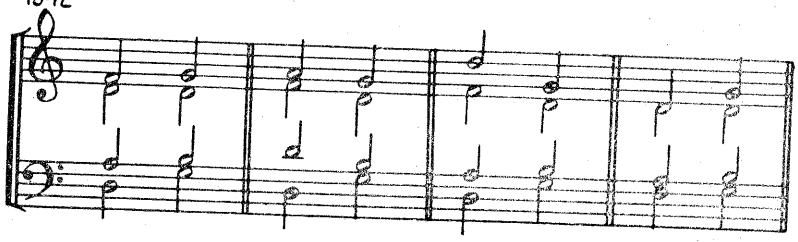
Ca și în muzica gregoriană, înlănțuirile acordice adoptate la cadențe sînt hotărîtoare pentru definirea și instaurarea caracterului modal. Bineînțeles, că, aici, regula numărul unu o constituie *utilizarea strictă numai a sunetelor modului respectiv*.

[1] În scop ilustrativ, descriptiv, pentru crearea unui decor sau climat specific.
[2] Vezi *Sabin Drăgoi* : Monografia muzicală a comunei Belinț (Melos III) Armonizarea cîntecului popular românesc (Muzica 7, 10, 11, 12/69 și 1—4/70).
[3] Ca și în armonia modală gregoriană.
[4] Îngăduite atunci cînd septima este o notă ornamentală.

În monografiile sale de folclor[1], *Sabin Drăgoi* enumeră și exemplifică o parte din aceste cadențe finale, din care reproducem o parte.

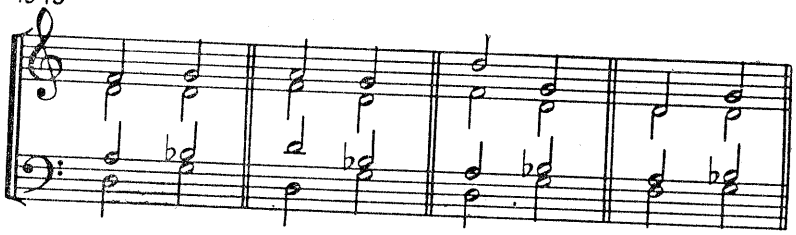
A. **Cadențe autentice (V—I),** acordul final fiind al tonicii în **mixolidic** :

1542



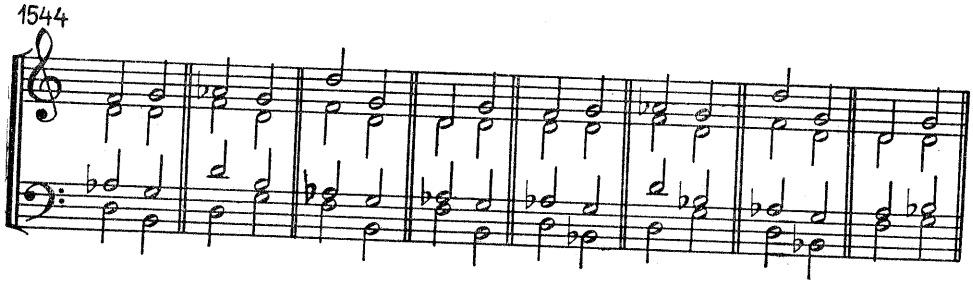
în **doric :**

1543



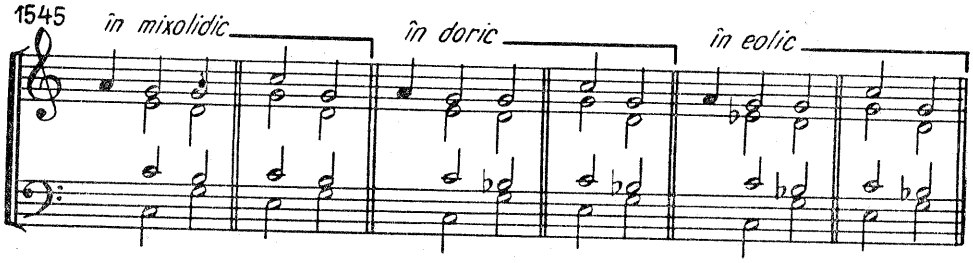
în **frigic :**

1544



B. **Cadențe plagale** (IV—I), acordul final fiind al tonicii,

1545



[1] În cazul de față, Monografia muzicală a comunei Belinț.

C. **Cadențe elinești** (bisericești), acordul final fiind al tonicii :

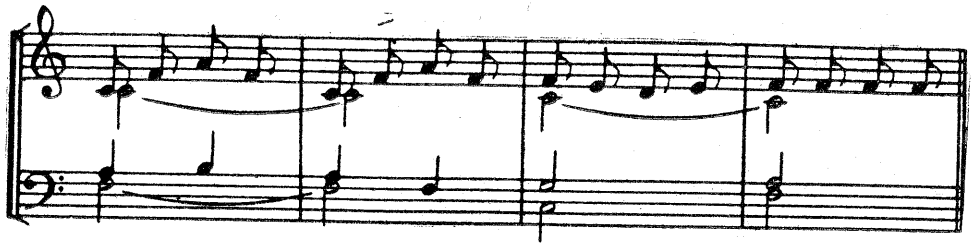
1546 *în mixolidic* — *în doric*

în frigic — *în eolic*

Cîteva melodii modale armonizate cu acorduri de terțe :

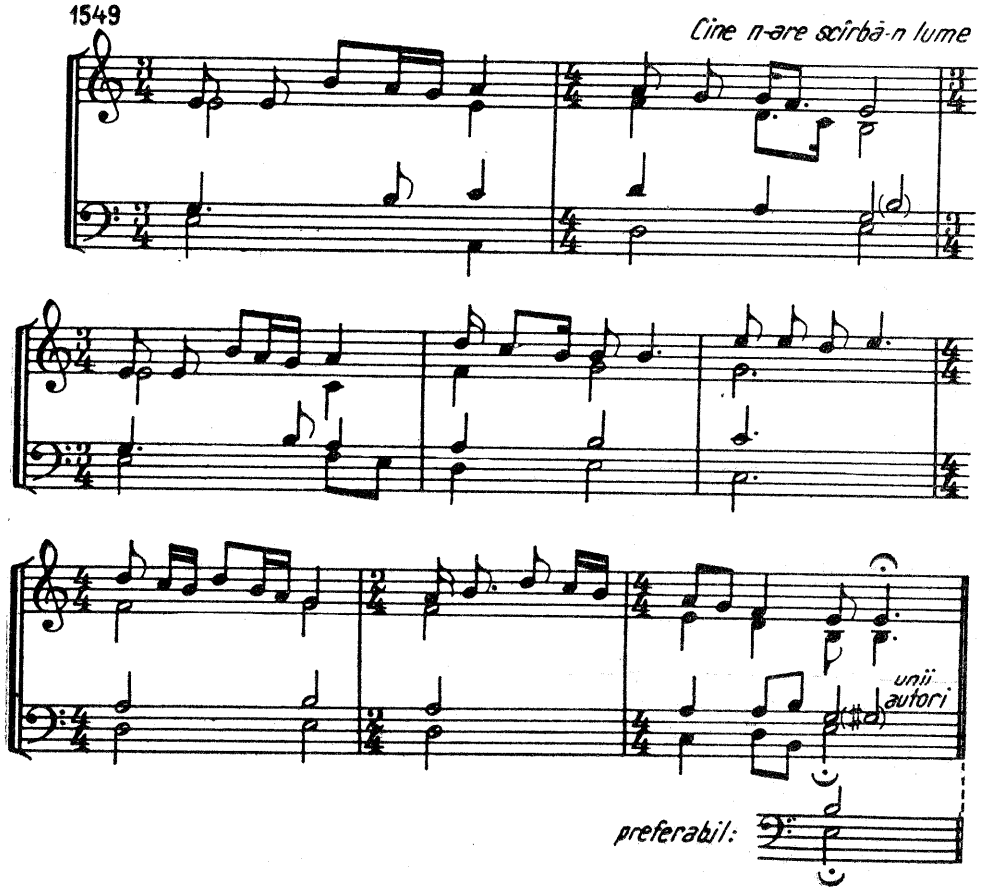
1547 *doric:* *Munților cu brazi înalți*

1548 *hipolidic:* *La livadă sub cetate*



1549

Cine n-are scîrbă-n lume



Deseori, întîlnim cadența frigică încheindu-se cu acordul major. Vom prefera aici acordul fără terță.

Cadență frigică, încheiată cu acord major :

1550

C. Brăiloiu - Cine n-are scîrbă-n lume

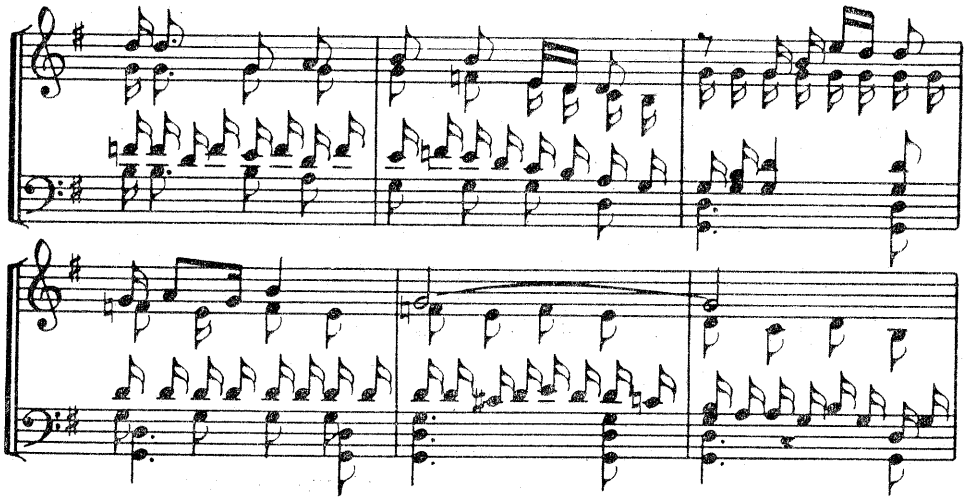
Cadență frigică, încheiată cu acord fără terță :

1551

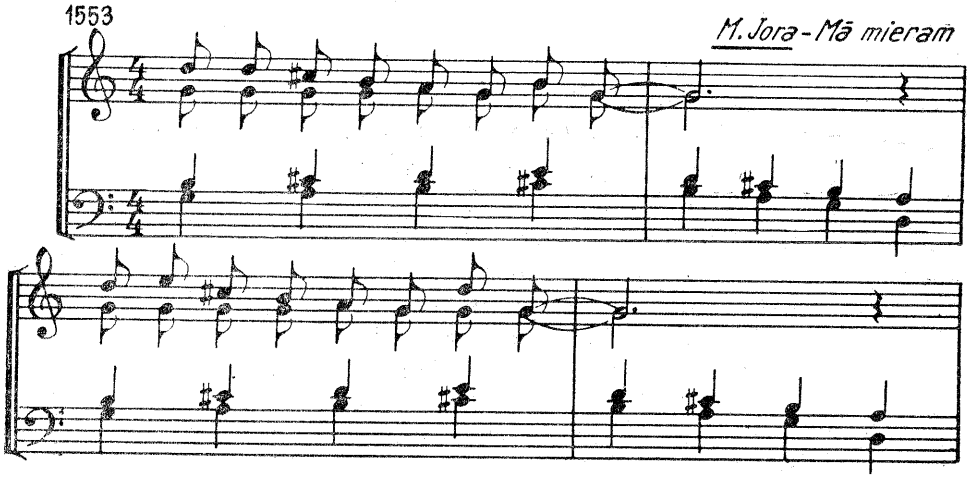
Radu Paladi - Dar de nuntă

1552

I. Dumitrescu - Mărăcinul



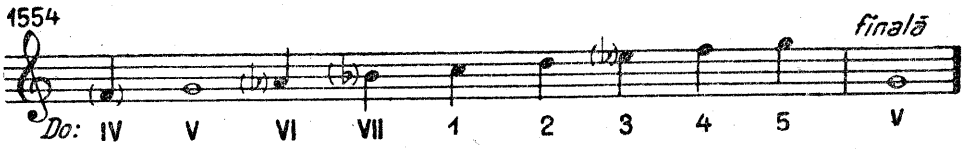
(Notele diezate : *fa, la* și *do* nu sînt sunete reale ci apogiaturi cromatice, menite să sugereze acompaniamentul popular de țambal.)



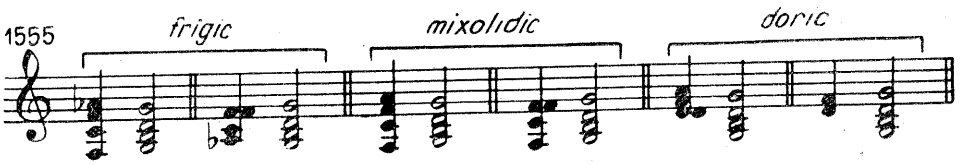
Sabin Drăgoi propune mai departe, în studiul intitulat *Armonizarea cîntecului popular românesc*[1], o perspectivă armonică legată de dialectul regional, care rezultă, în fond, din caracterul melodicii respective. Ca o cadență aparte, trebuie menționată cea a dialectului bănățean, care sfîrșește deseori melodiile la dominanta atît melodică cît și armonică.

[1] Extras din Cursul de folclor pentru anul III, ținut de Sabin Drăgoi la Conservatorul „C. Porumbescu", în articole publicate sub îngrijirea lui C. Drăgoi în revista Muzica (vezi nota de la pag. 324).

1554



1555



Încercînd să formulăm cîteva procedee tipice armonizării modale cu trisonurile de terță, trebuie să remarcăm în primul rînd lipsa unei *relații-cheie*, exprimată fie sub forma unei afirmații, fie a unei negații, cum era în tonalitate relația dominantă-tonică[1].

Modurile suferă de o dereglare funcțional-armonică.

Cînd spunem aceasta, ne gîndim nu la melodiile populare atît de frecvente azi în major, minor-armonic și natural ci la cele aparținînd celorlalte moduri : doric, frigic, lidic, mixolidic, cromatice ca și prepentatonicelor și pentatonicelor.

În modal, închegarea, cristalizarea este fixată de cadența cu un anumit contur, plasată la cezură și, mai ales, la final.

Deseori, finalul aduce cadența altui mod decît a aceluia în care s-a consumat prima și cea mai lungă porțiune a melodiei.

Forța de atracție a tonicii, slujită de sensibilă, nu are echivalent în modal. Finala modului este mai degrabă un punct de sprijin, de repaus decît un organizator, un centru ierarhic al modului, ceea ce explică și frecvența modulațiilor, care se prezintă ca niște firești lunecări, pe nesimțite, din care, oricînd, se poate reveni fără efort[2].

În fața acestor realități, putem înțelege rolul și necesitatea isonului, atunci cînd vrem să subliniem, să întărim funcțiunea și importanța sunetului de bază a modului respectiv, schițînd o organizare.

Acordurile vor fi folosite de obicei în stare directă.

De asemenea, în mod curent, ne vom feri să armonizăm fiecare notă a melodiei, mai cu seamă în doine și dansuri.

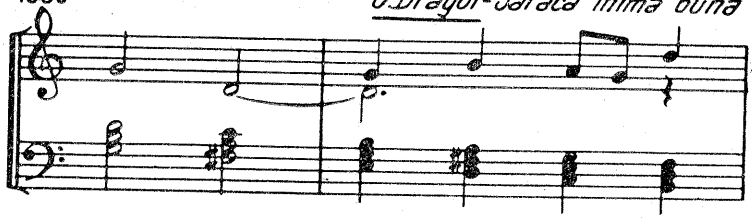
Paralelismul de cvinte[3] nu numai că nu va fi interzis, dar utilizarea lui contribuie la crearea unui climat modal.

[1] Exprimată afirmativ : după acordul dominantei trebuie să urmeze cel al tonicii, sau negativ : după V, nu se va aduce decît I, afară de cazul (excepții expuse la timpul cuvenit).

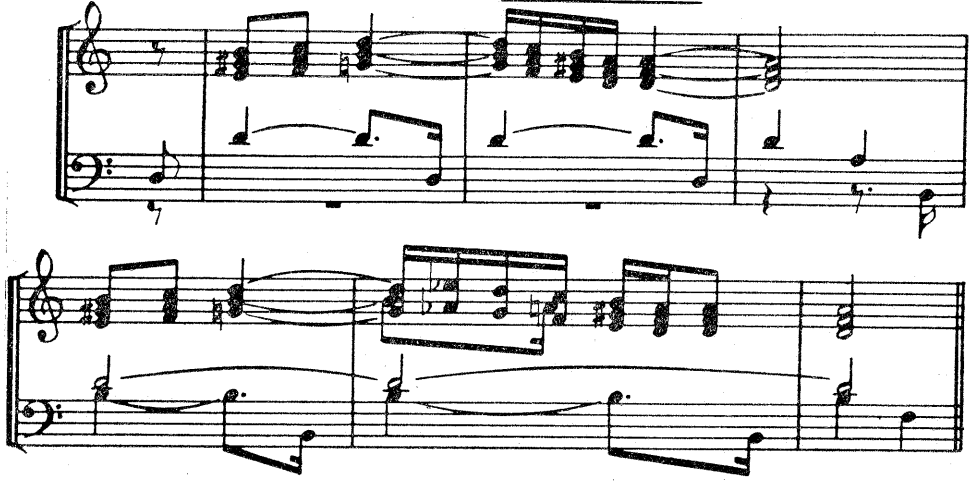
[2] Vezi afirmațiile lui D. Cuclin (pag. 299).

[3] Cvintele pot fi goale sau în acorduri complete. Exclusiv perfecte, ele pot instala un bimodalism, sub forma unui mod transpus la cvintă.

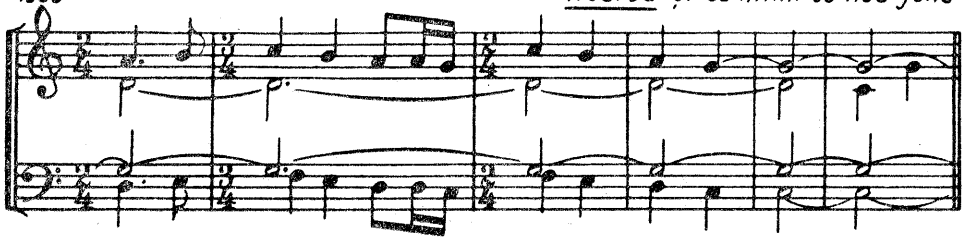
1556 S. Drăgoi - Săracă inimă bună



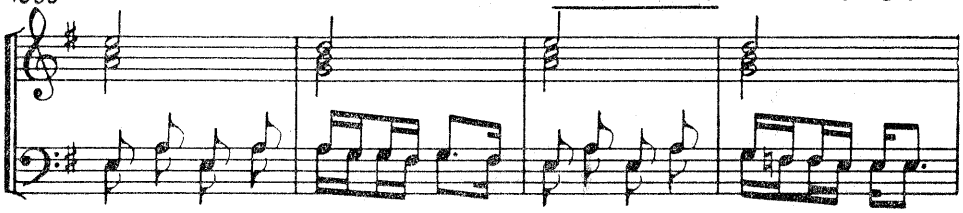
1557 P. Constantinescu - Doina olteneascā



1558 T. Jarda - Și se-ntîlni cu-nda-juna

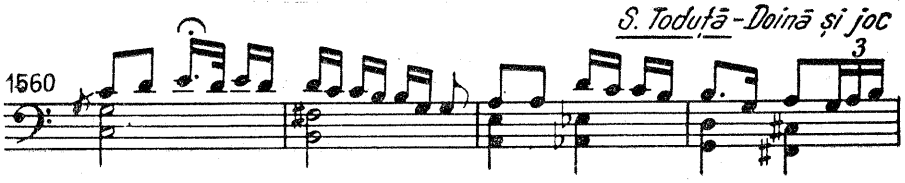


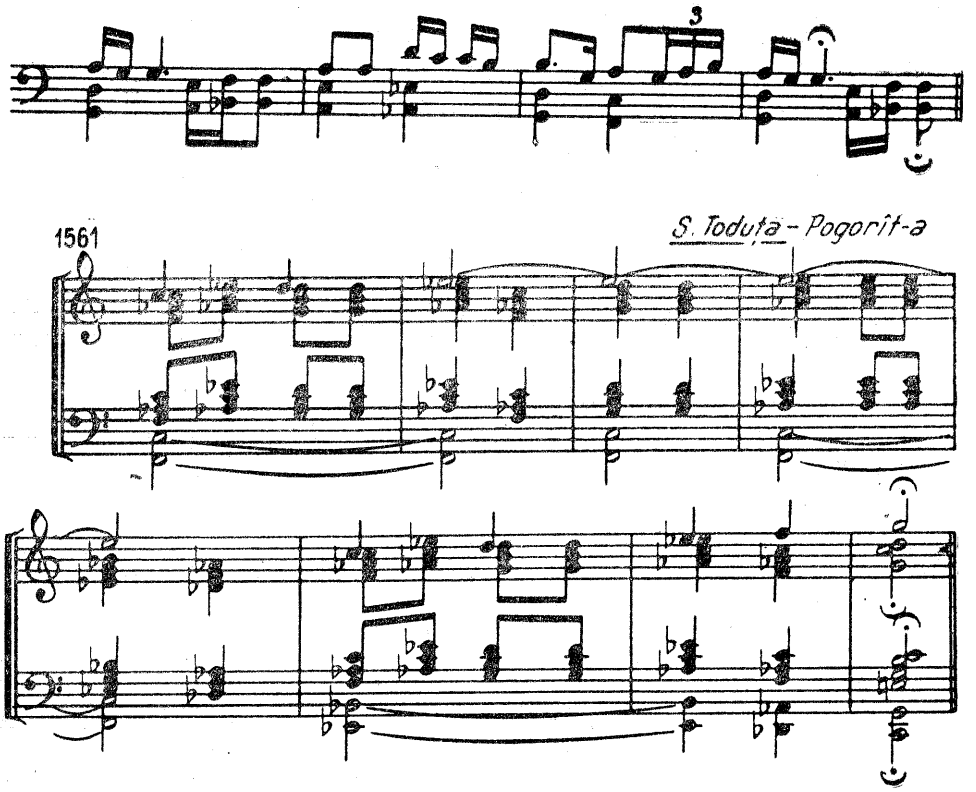
1559 Gh. Dumitrescu - Foicic-a bobului



S. Toduță - Doină și joc

1560





Agregatele modale

În ultima vreme, în muzica românească, încep să apară tot mai curajos agregatele care înlocuiesc clasicele construcții de terțe prin suprapuneri de cvarte, fie folosite în mod exclusiv, fie combinate cu alte intervale.

Preferința pentru aceste ultime construcții se justifică din mai multe motive.

În primul rînd, aluziile tonale ale terțelor, care pun în pericol climatul modal, se estompează astfel în favoarea modalului.

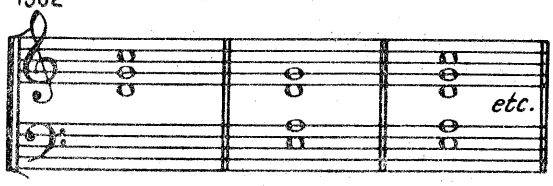
În al doilea rînd, suprapunerile de cvarte sînt mai firești în cîntarea populară, unde după cum am văzut, sînt practicate în mod spontan[1], de asemenea, întîlnirile la secundă, frecvente în eterofonie.

[1] La un moment dat, Sabin Drăgoi remarcă (vezi Muzica nr. 2/1970) „Dar ceea ce este mai original și mai specific în polifonia populară instrumentală și care poate aduce o contribuție, o îmbogățire a muzicii universale este întrebuințarea armoniilor de cvartă (două sau trei suprapuse) combinate cu terțe mari deasupra sau din josul cvartelor. (...) poporul nostru le folosește de peste un veac. Iată cum se înfățișează ele :

Încercînd o sistematizare a acestor agregate, le vom tipiza după intervalele care intră în construcția lor : cvarte, cvinte, secunde sau terțe.

a) două sau mai multe cvarte :

1562



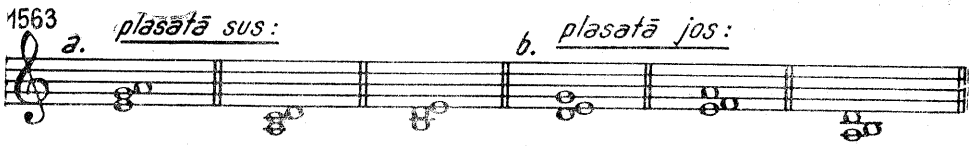
Trebuie evitată însă folosirea lor exclusivă, dat fiind faptul că absoluta lor simetrie și identică construcție anulează pînă la urmă orice fel de organizare sonoră, neimpunînd nici o tonică, nici o finală[1].

Iată de ce ele vor fi utilizate fie alternate cu acorduri construite pe alte baze, fie îmbinînd cvartele cu alte intervale.

b) cvartă + secundă,

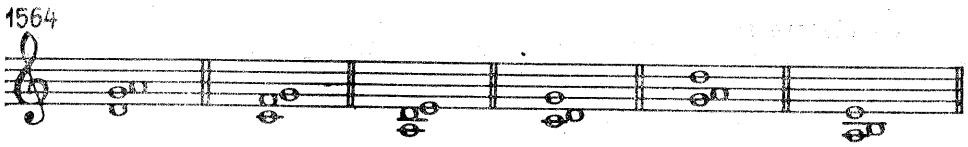
— cu secunda în interiorul cvartei

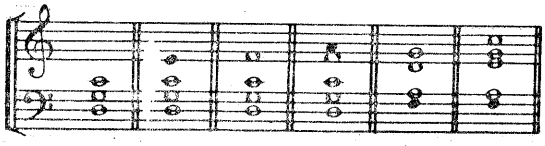
1563

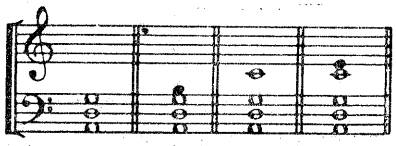


— cu secunda în afara cvartei

1564





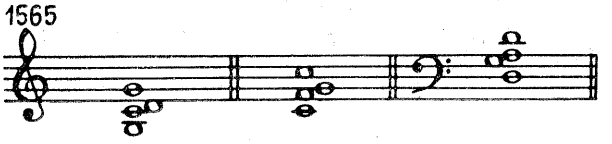


Proveniența lor se explică prin acordajul violoncelului cu trei corzi în cvarte perfecte. Una dintre cele două cvarte sunate deodată au dat baza, ideea acestei armonii, iar cvarta superioară — eventual cu terța mare suprapusă — provine din armonizarea empirică prin completarea cu vioara secundă sau viola".

[1] Pentru remedierea acestor neajunsuri, se vor utiliza și acordurile care conțin cvarta mărită a modului respectiv.

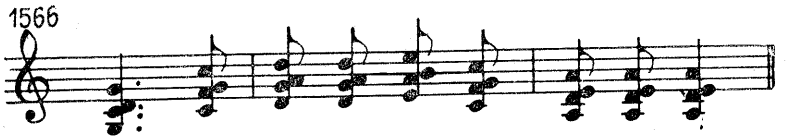
c) două cvarte separate de secundă

1565



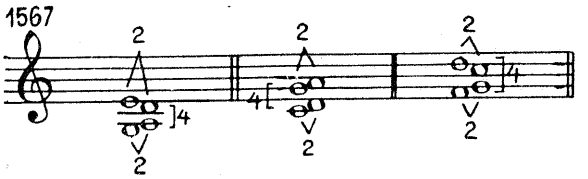
Acest dispozitiv, în care vocile externe se întăresc la octavă, poate fi folosit cu succes și în mersurile paralele.

1566



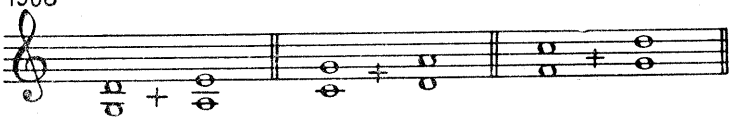
d) cvartă + 2 secunde, plasate la extremități :

1567



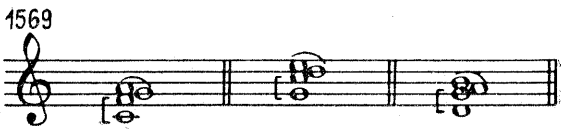
Acest dispozitiv poate fi interpretat și ca provenind din contopirea a două cvinte pe trepte alăturate :

1568



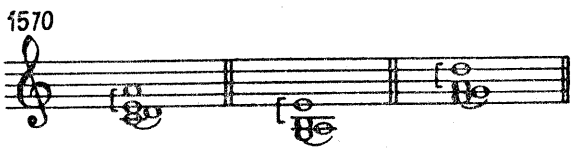
— plasate sus :

1569



— sau jos :

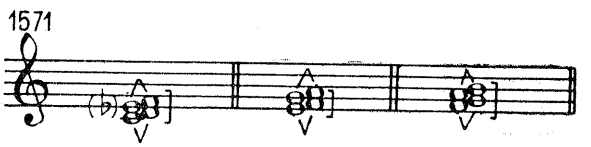
1570



Acest tip de agregat trebuie să evite în coral registrul grav, unde poziția strînsă a secundelor sună neclar, afară de cazul în care se urmărește un efect sumbru special.

— plasate în interior :

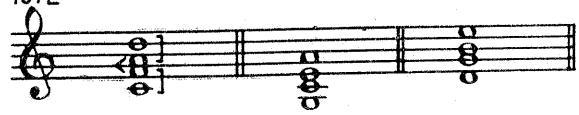
1571



După cum se observă, se obțin trei secunde alăturate suprapuse. Un asemenea agregat va fi folosit mai ales pe durată lungă[1].

e) două cvarte separate de o terță :

1572



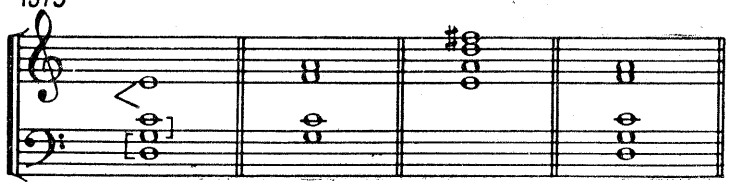
Se obțin astfel aparente acorduri de septimă în răsturnarea a treia (2).

Paralelismele în care se pot angaja și nerezolvarea septimei ne demonstrează că nu e vorba de acorduri de septimă în sensul tradițional.

f) cvarte + terță mare

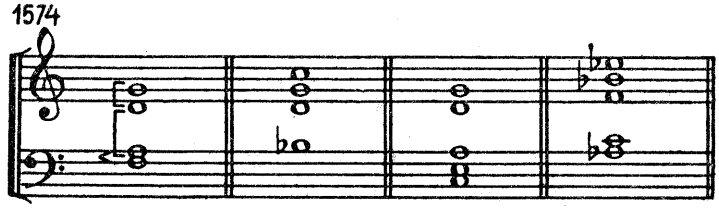
— la extremitatea de sus :

1573



— la extremitatea de jos :

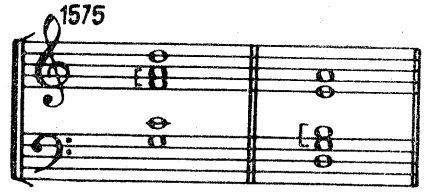
1574



Agregatele din ultima categorie nu trebuie plasate prea jos, terța de la bază oferind o sonoritate neclară, cînd este intonată în grav (fenomen citat și la punctul *d*).

— cu terță intercalată :

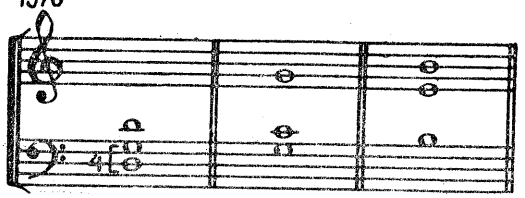
1575



[1] El poate contribui la obținerea unui soi de ecou, de învolburare sonoră a hăurilor, sugerînd ample peisaje, suprapuneri de tulnice, statornicii sau depărtări.

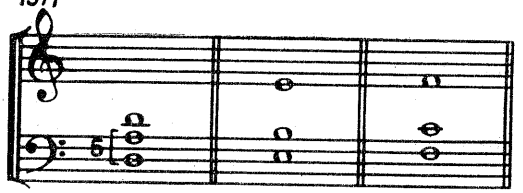
g) cvarte+cvinte,
— cu cvarta la bază :

1576



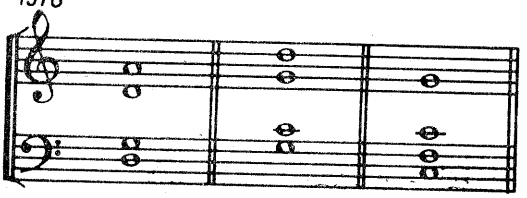
— cu cvinta la bază :

1577



— două cvinte și o cvartă la bază :

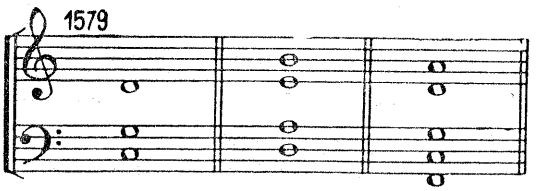
1578



Sub forma aceasta, agregatul pare un acord obișnuit, în care terța este întîrziată prin cvartă. Ambianța în care este integrat însă îl scoate din această categorie, conferindu-i o structură proprie care nu așteaptă rezolvare. Se bucură de o sonoritate aerată, cu o alură modală, pastorală, odihnitoare.

h) două sau mai multe cvinte :

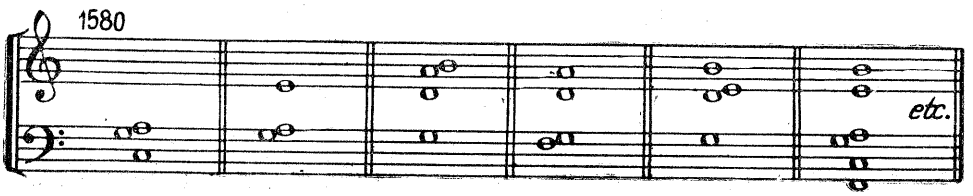
1579



Aceste agregate creează o senzație de stabilitate și spațialitate slujind cu bune rezultate, mai ales în spectrul larg al orchestrei și în durate lungi.

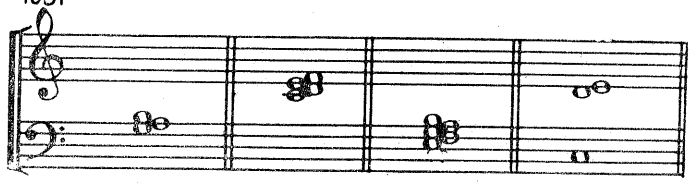
i) cvinte+secunde :

1580



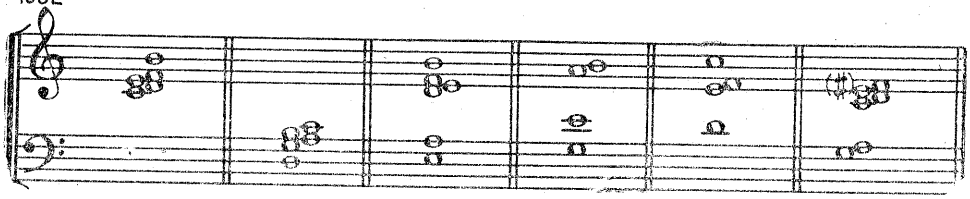
j) două sau mai multe secunde :

1581



— combinate și cu alte intervale :

1582



Aceste agregate, neavînd fundamentale, nu cunosc nici dublări nici răsturnări.

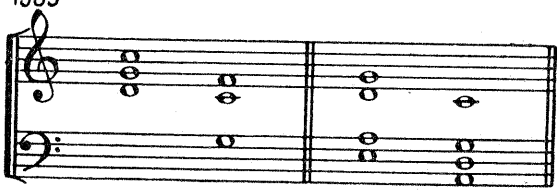
Ne oprim aici cu expunerea unor agregate modale, fără a epuiza toate posibilitățile, rostul ei fiind mai degrabă acela de a sugera posibilitățile și mai ales de a invita la meditație și căutări decît de a cataloga riguros și exhaustiv un material armonic, care trebuie să trăiască în compoziții nu să aștepte mort, cu număr de ordine și analiză într-o clasificare farmaceutică.

Problema cheie, despre care am mai pomenit, o constituie înlănțuirile.

Toate aceste agregate, plasate sau nu în mod sau tonalitate, nu solicită, nu impun, nu așteaptă rezolvarea sau legarea de un alt agregat sau acord.

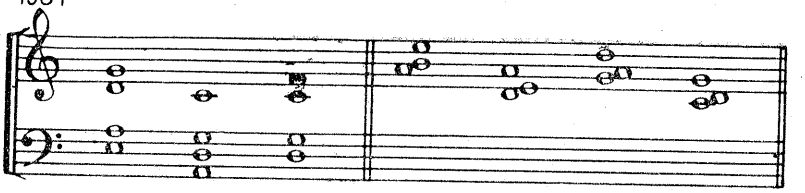
Am putea remarca totuși că unele înlănțuiri par mai legate, mai concluzive decît altele. Este cazul cu două acorduri identice ale căror elemente se găsesc la interval de cvintă perfectă coborîtoare. Ne dăm seama că explicația stă în vechiul și firescul raport dominantă-tonică.

1583



Dacă urmează și un al treilea agregat, tot la cvintă coborîtoare (sau cvartă urcătoare) atunci acest ultim agregat capătă parcă o stabilitate de cvasi-tonică și așa mai departe, la fiecare nouă cvintă.

1584



Primul lor merit, pe lîngă acela că oferă o variabilă satisfacție sonoră de la caz la caz, constă în faptul că nu deranjează climatul modal.

Melodiei însă îi revine sarcina principală de a afirma modul.

În consecință, pentru a contribui cît mai eficient la instaurarea acestui modal, *toate aceste agregate trebuie să fie guvernate de mersul orizontal,* de conducerea fiecărei voci, pe cît posibil, pe intonațiile specifice modului.

Ele pot fi utilizate fie în paralelisme, fie în alternări ale diferitelor tipuri de agregate.

Se recomandă atunci, cînd nu paralelizează melodia, să fie folosite în valori mai largi, să nu se armonizeze fiecare notă a melodiei, mai cu seamă în doine, balade, bocete, recitative și dansuri.

În această privință, practica populară poate constitui un exemplu.

Deseori, agregatele vor fi îmbinate cu unul sau mai multe procedee, oricare din cele expuse anterior (isonul, figura ostinată, contrapunctul, acordul de terță etc.).

Determinarea modului căruia îi aparține melodia și, în consecință, armonizarea, se va face conform criteriilor stabilite de folclor.

Marea majoritate a melodiilor aparțin majorului și minorului natural și armonic, în care se îmbină adesea cadențe finale pe diferite trepte cu caracter modal.

Deseori, însăși folcloriștii nu sînt de acord în precizarea modului respectiv, unii luînd în considerare prima parte a melodiei, alții ultima parte. În cazul unei melodii pendulatorii, armonizatorul poate avea în față trei păreri pentru aceeași piesă :

— melodia pornește într-un mod (major) și sfîrșește în altul (minor) ;

— melodia se consideră a fi un întreg într-un mod cu structură paralelă, major-minoră ;

— e vorba de o melodie cu substrat pentatonic.

Într-o asemenea perspectivă, oricare din soluții pentru armonizare modală va fi corectă. Armonizatorul însă, dincolo de criteriile folclorice, va trebui să intuiască și să urmărească pe cele muzicale, adoptînd ipoteza (sau pe toate trei) care-i conferă platforma cea mai apropiată și mai firească de realizare artistică.

Armonizatorul sau creatorul are libertatea de a adopta sau nu pienii[1] în acompaniamentul respectiv.

În ceea ce privește treptele mobile, ele se vor oglindi și în armonizare.

Secunda mărită va fi cuprinsă, de obicei, într-un singur acord sau agregat.

Modulațiile, în sensul clasic al termenului, sînt rare. Au loc însă anumite deplasări, adevărate lunecări dintr-un mod în altul, în formule consacrate, la tonuri vecine, materialul sonor rămînînd aproape același, numai cadența instalînd tipic o nouă finală.

Această mobilitate trebuie să se reflecte în armonizarea care va evita procedeul clasic de modulație (acorduri comune, cadențe $\frac{6}{4}$, septime de dominantă cu sensibilele de rigoare), care ar destrăma specificul modal pe care-l urmărim.

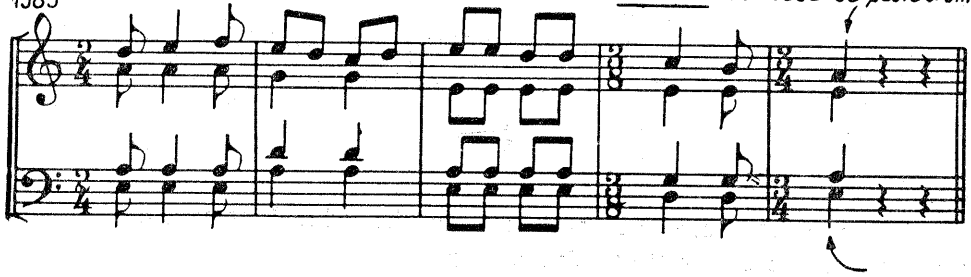
Melodia singură are suficientă forță pentru instaurarea modulației, armonizarea are obligația să nu o contrazică, să nu o deranjeze.

Agregatele, reduse la strictul necesar, pot contribui la cadență mai bine simplificate decît încărcate.

Uneori, numai o cvartă sau o cvintă goală rezolvă excelent o încheiere de frază.

1585

T. Jarda - La casa de peste drum



Ca și la tonalitate, și aici e posibil să obținem bi și poli-modalitate. Pentru detașarea cît mai netă a modurilor respective, se recomandă, de asemenea, ca modurile implicate să evite prea multe sunete comune între ele, iar ritmica diferită să contribuie la individualizarea și detașarea lor.

[1] Sunete care nu intră în alcătuirea organică a modului respectiv (pentatonic), ele avînd rolul melodic de a completa ocazional intervalul de terță, prin secunda din interior.

De exemplu, pentatonicul,

poate deveni cu pieni :

1586

B. Bartók-Zwei dur pentachorde

D.Cuclin ne oferă un exemplu bimodal, în care ambele moduri au finala pe același sunet (*la*) :

1587

Iată mai jos o încercare de a combina bimodal două melodii autentice, una în modul lidic și cealaltă în frigic.

1588

Ne dăm seama că încercarea conturării unei armonii modale românești, schițată în acest capitol, servește mai direct armonizarea melodiilor populare.

Dar acest subiect nu poate fi privit ca o simplă anexă folclorică[1].

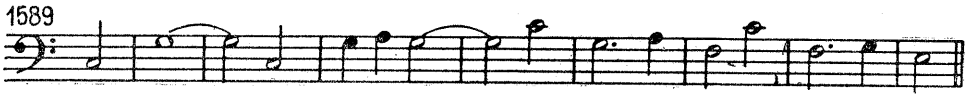
Întrebarea cea mare stăruie : conține oare armonia modală coordonatele și forța, necesare construirii formelor camerale, simfonice și dezvoltării în general ?

Aici începe să se întrezărească o dezvoltare de tip modal, în care tema se modifică pe parcurs, conform materialului oferit de fiecare mod în parte, prin care trece (cu adevărat : modulație).

Iată un exemplu în acest sens din Fuga în Do major de D. Șostakovici :

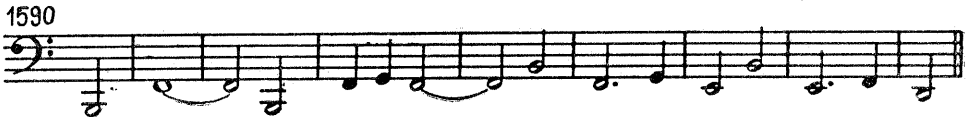
a) mod de Do :

1589



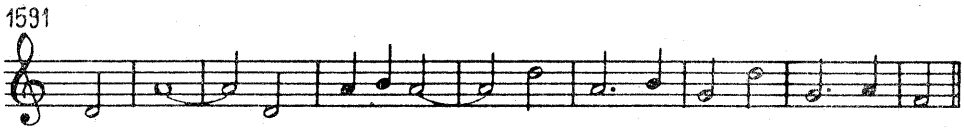
b) mod de Si :

1590



c) mod de Re :

1591



Toate aceste modulații sînt realizate ingenios în spiritul muzicii modale, fără intervenția accidenților și a formulelor de cadență cunoscute din armonia tonală. Astfel, îmbogățirea melodiei, prin trecerea ei succesivă în diferite moduri, este un procedeu care ar putea oferi suficiente sugestii în dezvoltarea muzicii modale[2].

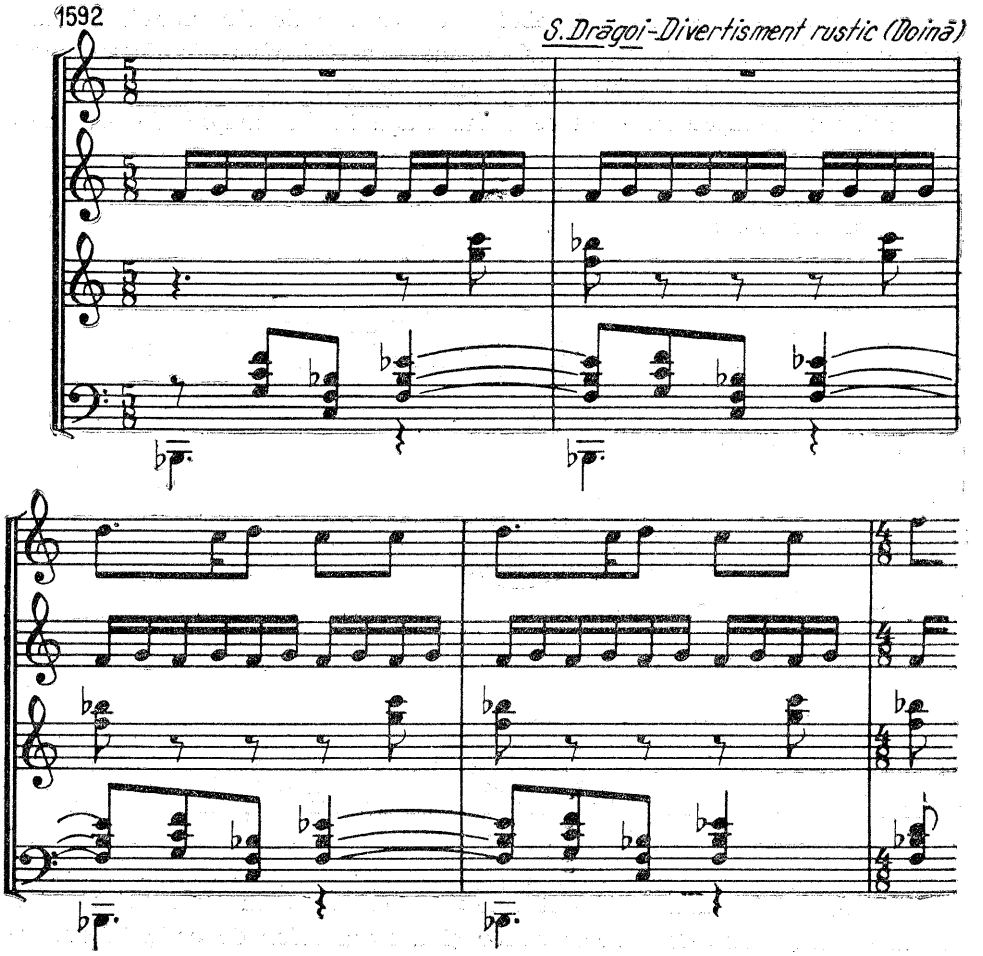
[1] Dimpotrivă, folclorul trebuie să alimenteze rezervorul unei gîndiri modale, care să genereze un nou sistem de realizare a agregatelor, care nu va răsturna pe cel tradițional, ci va aduce o notă nouă, aparte, în ambianța europeană a artei sunetelor.

[2] Aurel Stroie și Adrian Rațiu. *Modurile împrospătează melodia* (Muzica 6/1959).

Considerăm că precedentele și experiența altor culturi și creatori sînt suficiente pentru a ne îndemna să încercăm[1].

Nu știm dacă o lucrare amplă va putea fi construită viabil folosind armonia modală în mod exclusiv. Sau această exclusivitate nu este absolut necesară, dată fiind frecvența majorului și minorului ?

E o problemă care se pune nu numai din punct de vedere arhitectural dar și ca moment al evoluției gustului artistic[2].



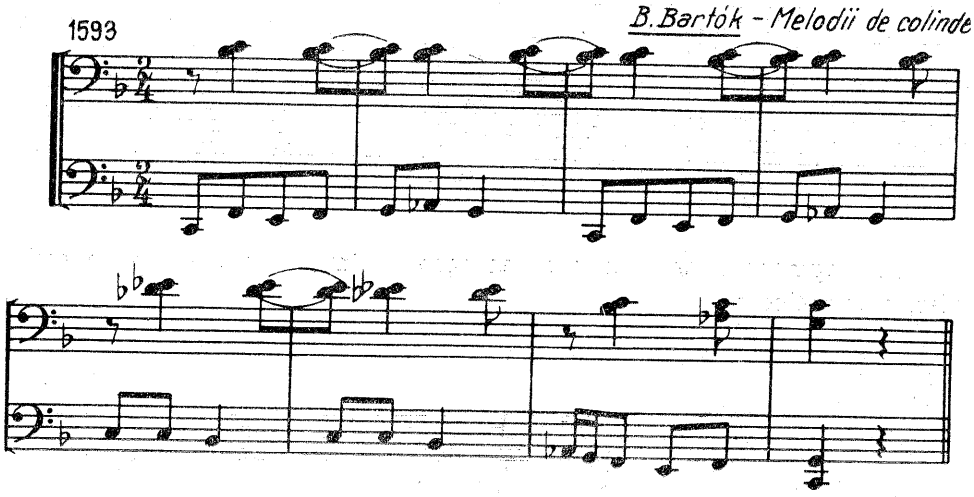
În orice caz, rolul muzicianului care va voi să descopere ansamblul modalismului românesc nu se va limita la armonizarea unor melodii folclorice, oricît de scrupulos ar fi ele notate, ci la forarea în substra-

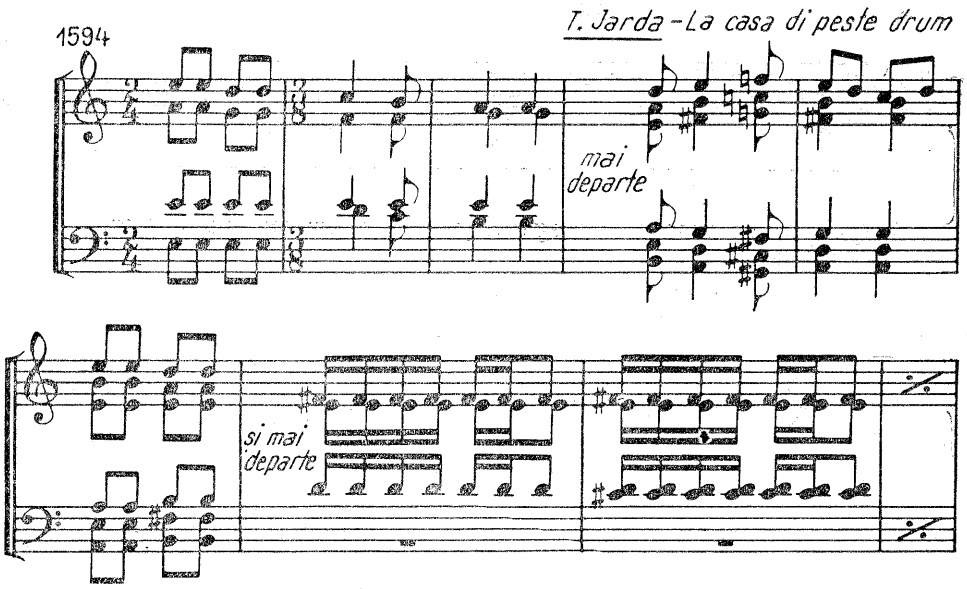
[1] Aceasta ar fi o situație în care experimentul artistic ar avea un caracter științific și onest. Enescu ne-a demonstrat-o în Sonata a III-a pentru vioară ca și în unele momente din Oedip și strădaniile nu lipsesc la o serie de compozitori care i-a urmat.

[2] Să nu pară cumva o forțată aducere înapoi, într-un stadiu depășit și, mai ales, artificial, muzeal, corect dar lipsit de fiorul artistic.

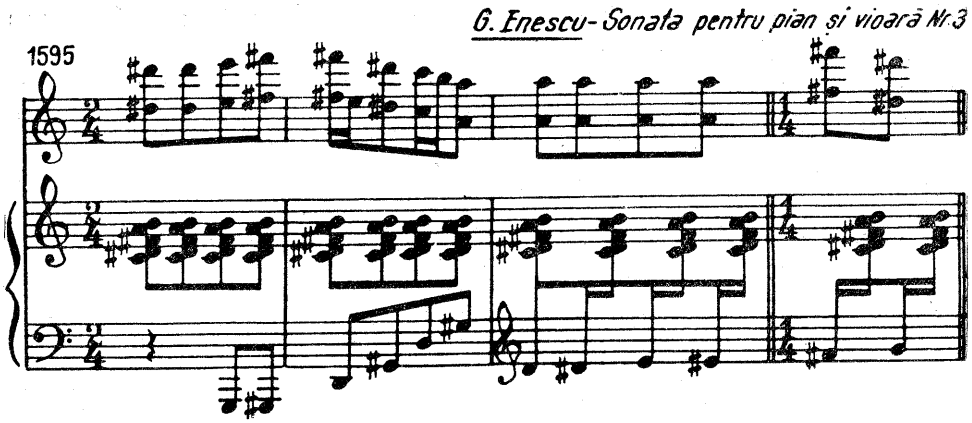
turile străvechi, din care nu va lipsi cîntarea pe vechile ehuri[1], pentru a întîlni și desluși *esența* acestei gîndiri și simțiri muzicale.

Avem în față un domeniu rar, atît de bogat în zăcăminte artistice, nedefrișat încă, așteptîndu-și valorificarea și exploratorii, care vor fi din plin răsplătiți pentru strădaniile lor.

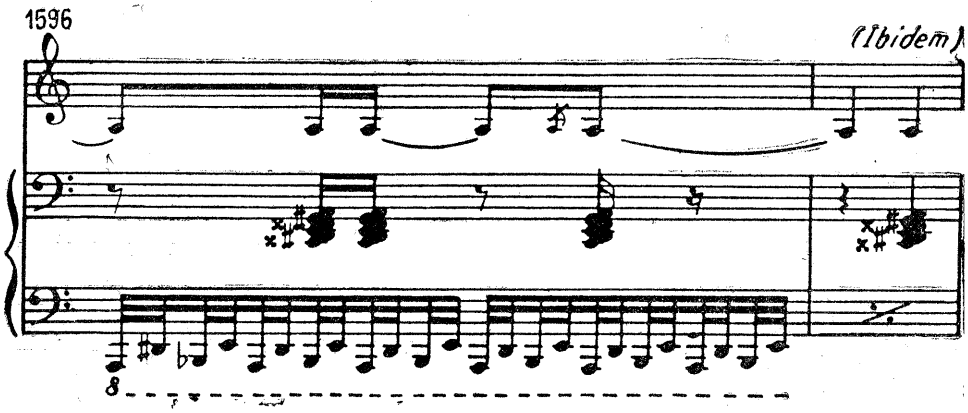




[1] Sau glasuri = moduri bisericești bizantine. A se vedea în acest domeniu: I. D. Petrescu, Etudes de paléographie musicale byzantine și Grigore Panțîru, *Notația și ehurile muzicii bizantine.*



În fragmentul de mai sus, agregatele sînt construite din sunetele oferite de melodie.

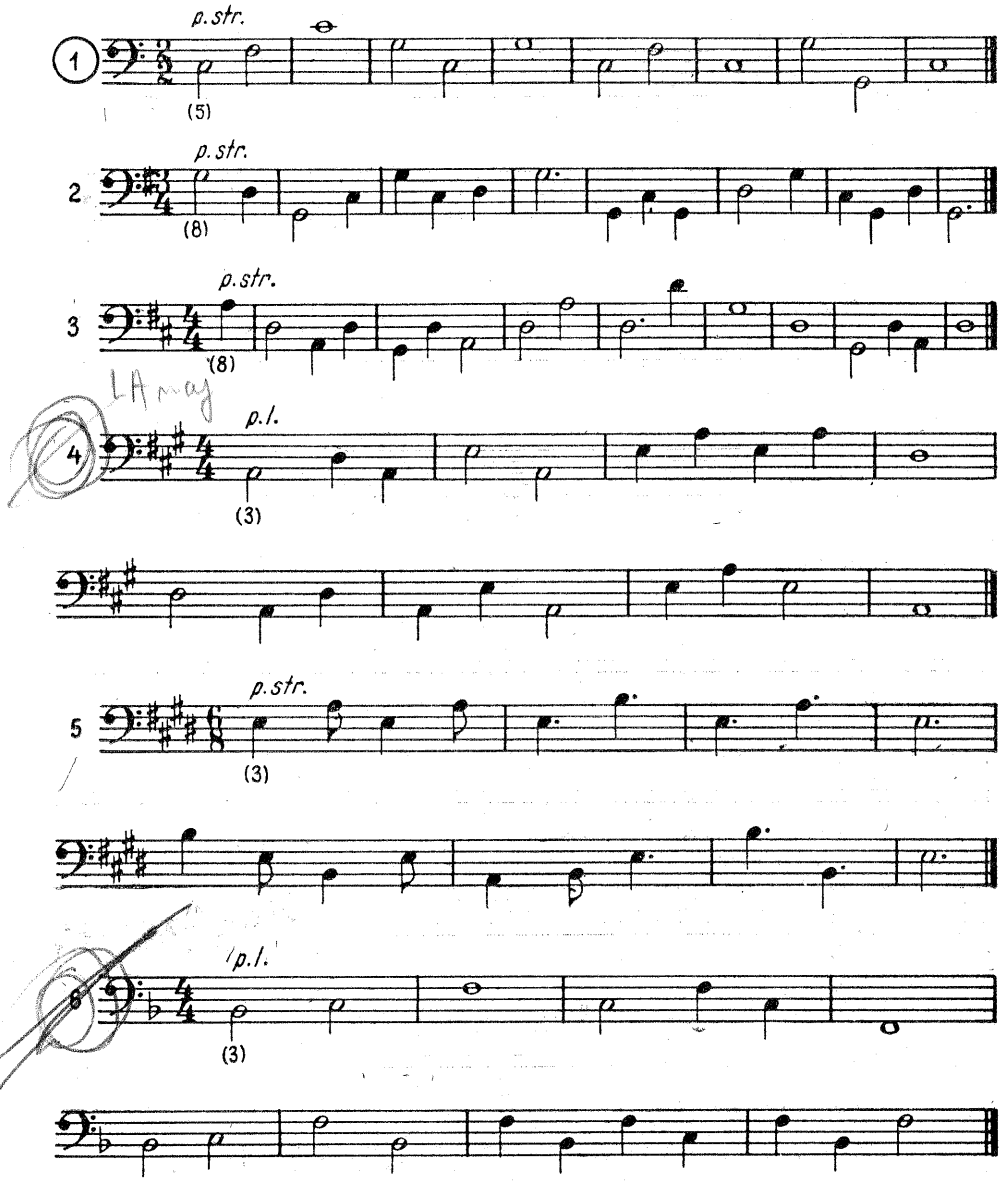


După cum se observă, agregatul ia aspect aproape de cluster.

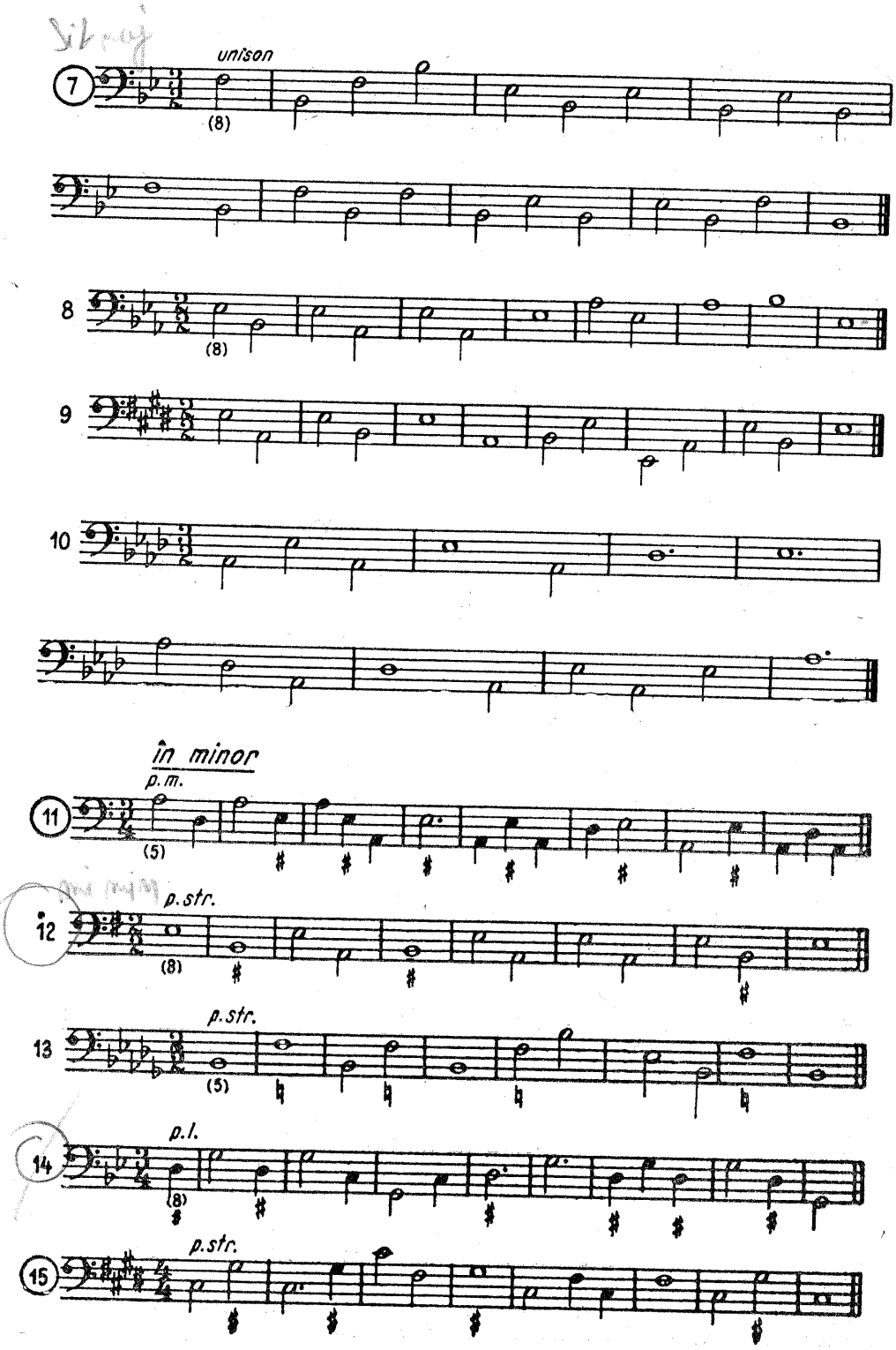
TEME PENTRU REZOLVARE

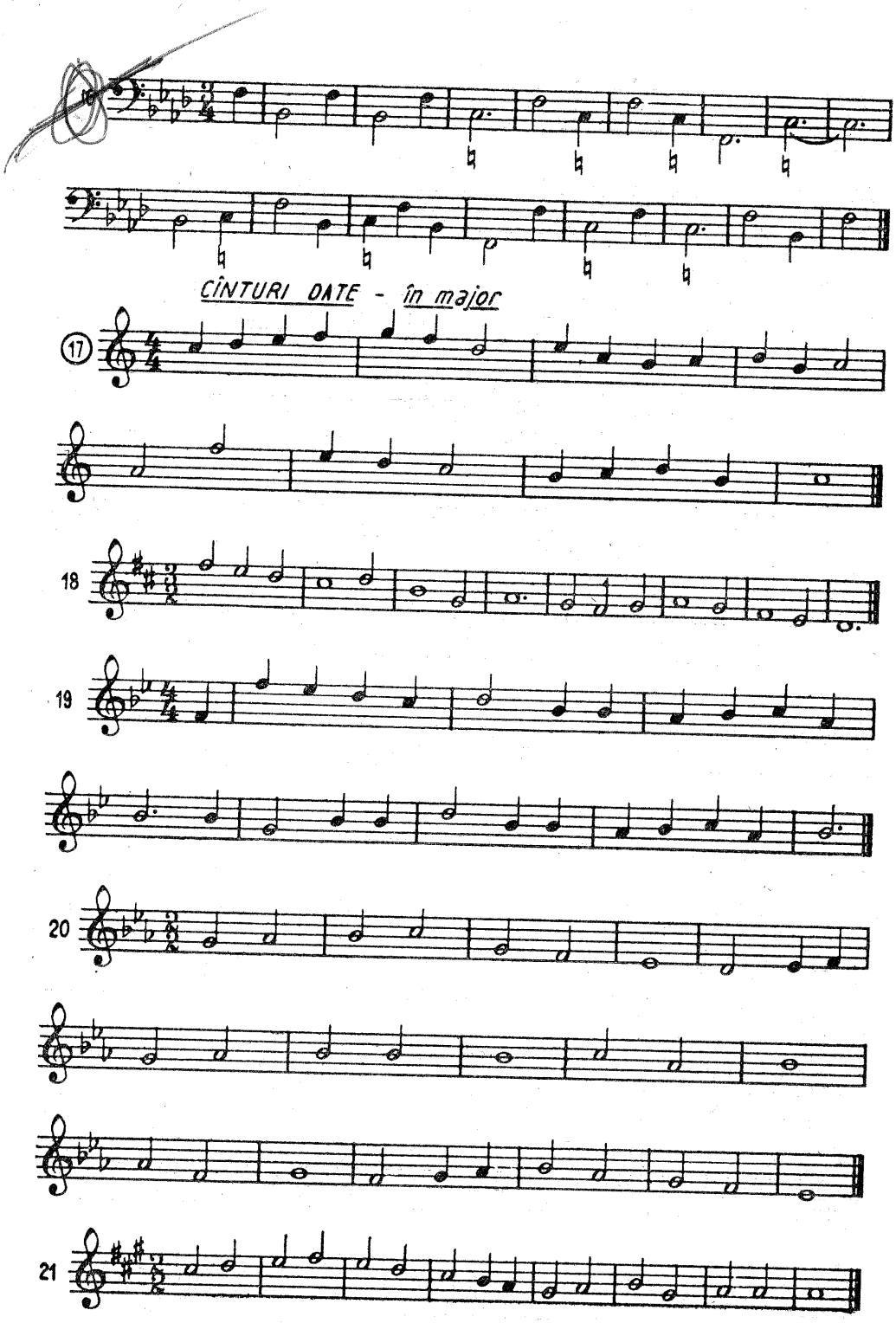
Temele, al căror număr este încercuit, sînt rezolvate în anexa finală.[1] *În temele necifrate, semnul X marchează utilizarea obligatorie a noului acord, prezentat în capitolul respectiv.*
(S-a folosit scrierea coditelor exclusiv în jos sau în sus, după cum a fost vorba de un bas sau un sopran dat, pentru a ușura reproducerea în caietul de teme, unde se va nota astfel.)

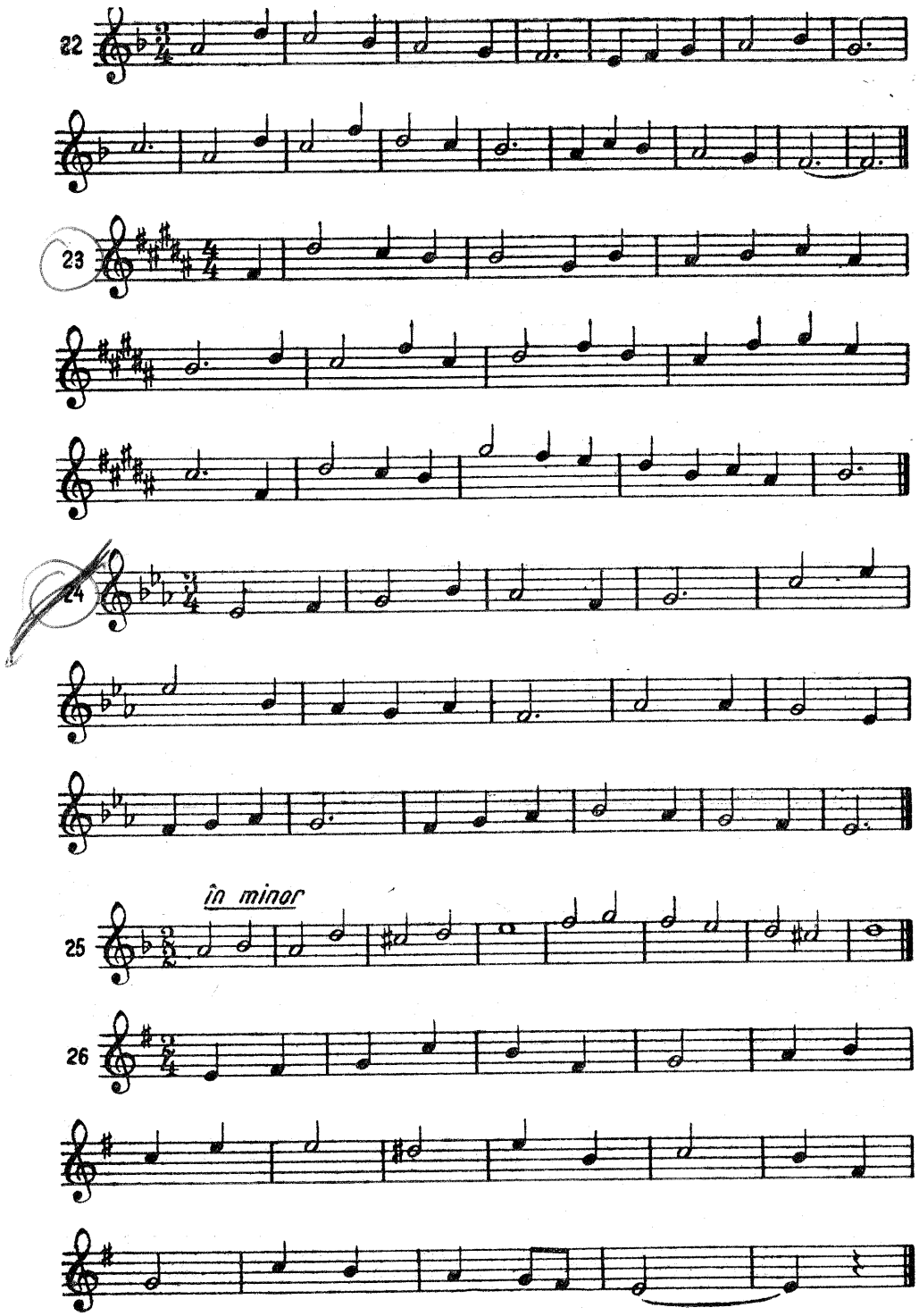
ACORDURILE PRINCIPALE ÎN STARE DIRECTĂ
BASURI DATE – în major

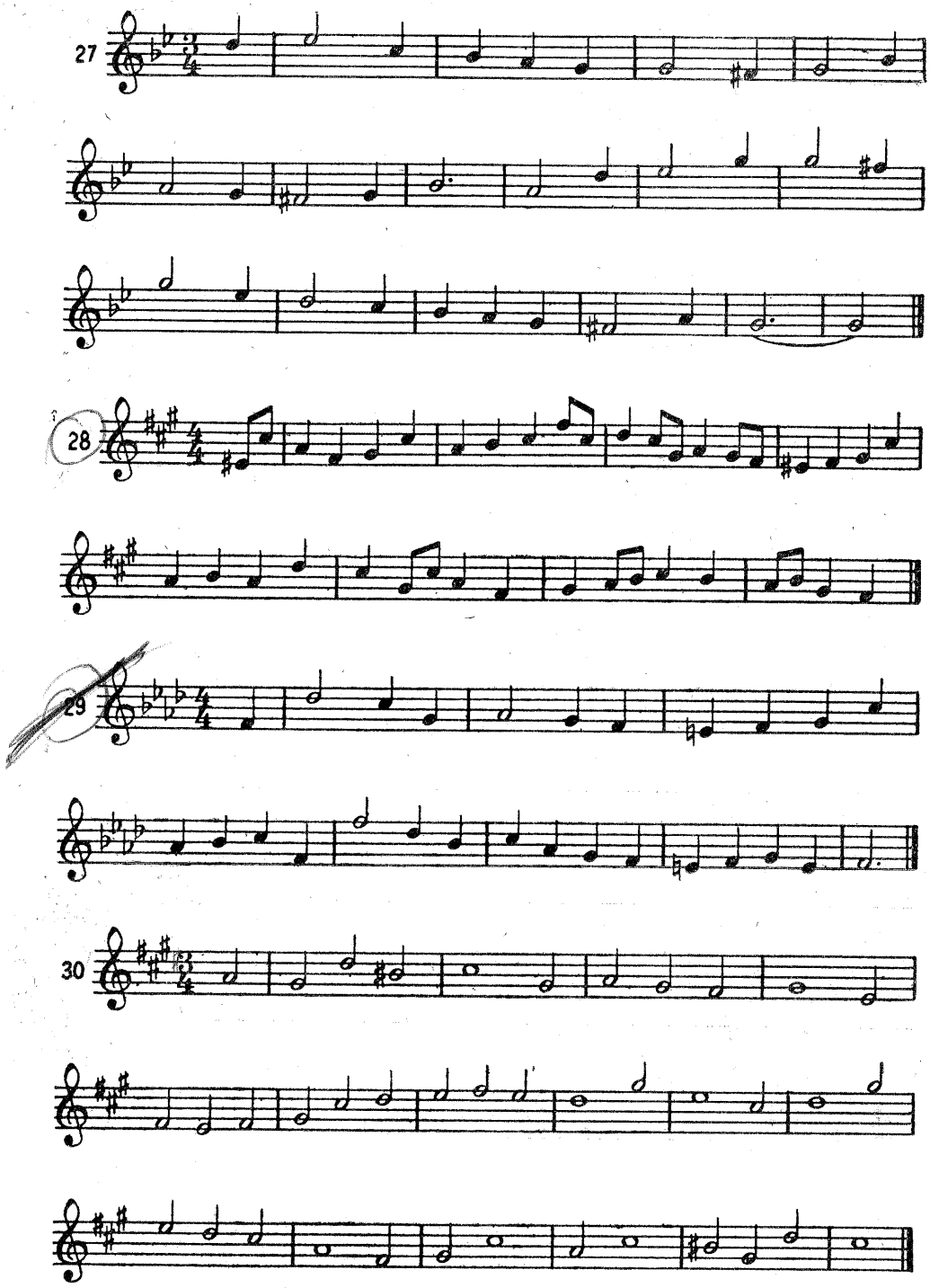


[1] *Bineînțeles, confruntarea cu rezolvarea dată de noi se va face după ce tema a fost realizată, căci altfel va fi în detrimentul celui ce studiază.*

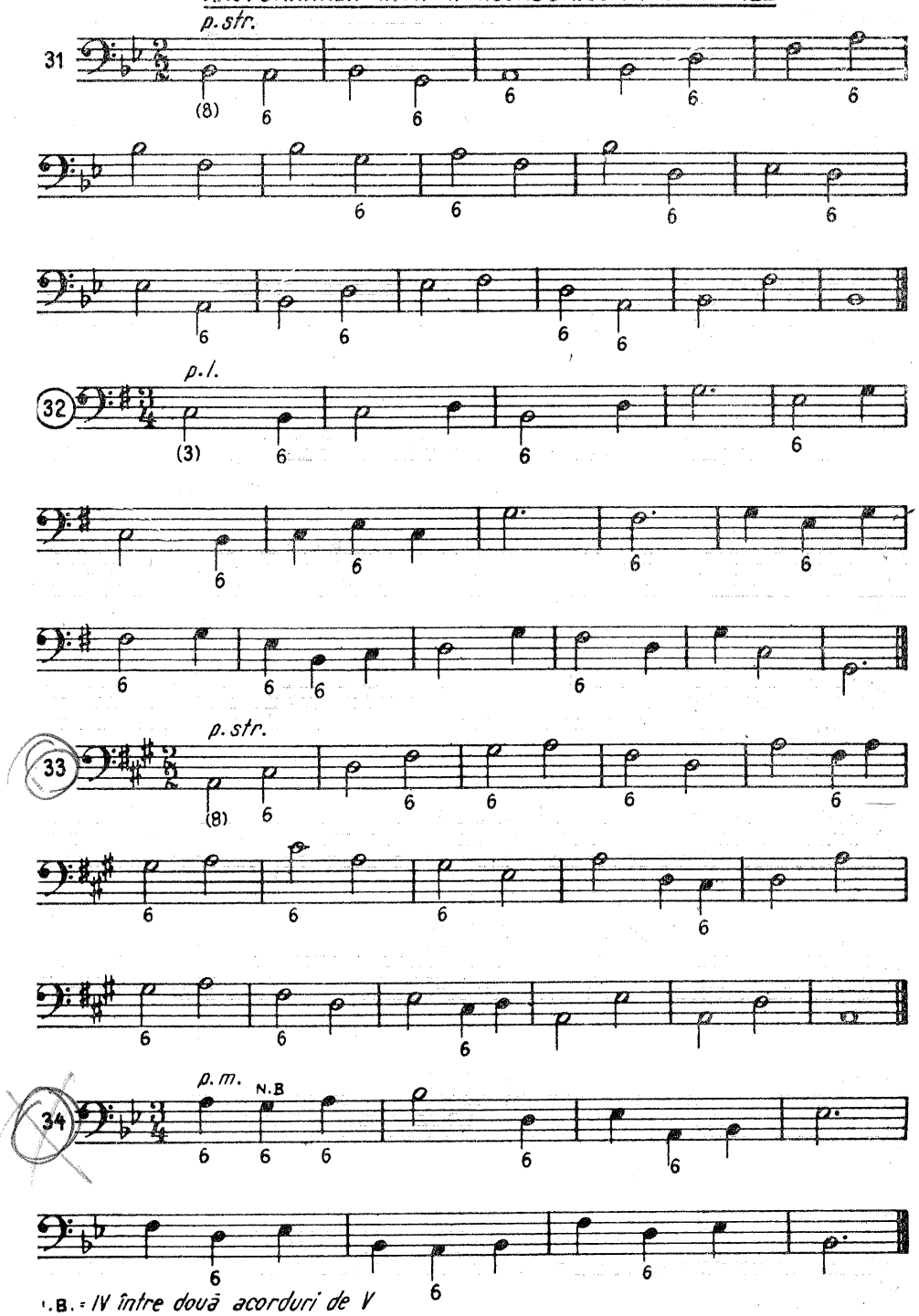

unison
(8)
7
8
(8)
9
10
in minor
p.m.
11
(5)
p.str.
12
(8)
p.str.
13
(5)
p.l.
14
(8)
p.str.
15


16
CÎNTURI DATE - în major
17
18
19
20
21

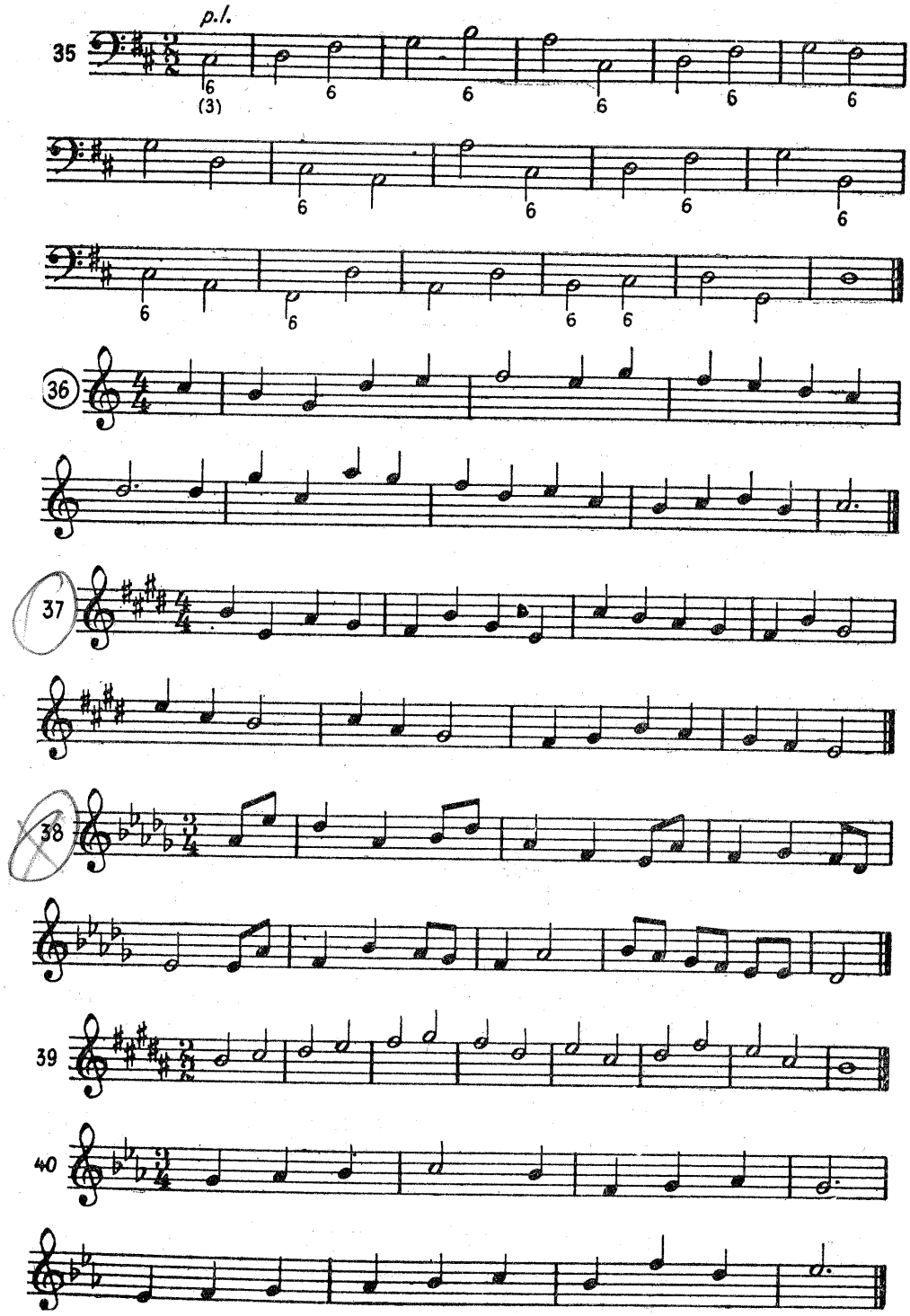

22
23
24
in minor
25
26

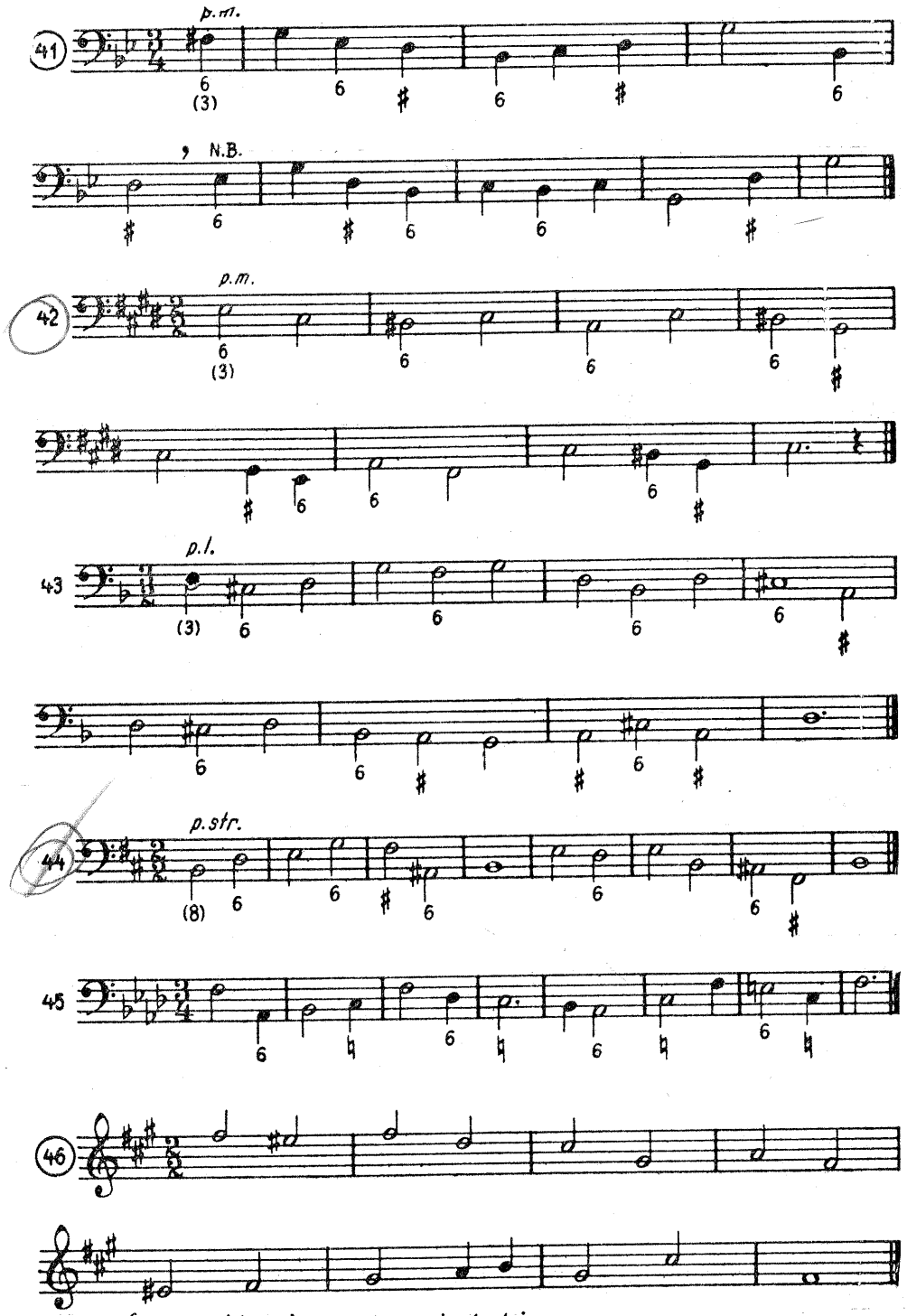

27
28
29
30

RĂSTURNAREA ÎNTÎI A ACORDURILOR PRINCIPALE

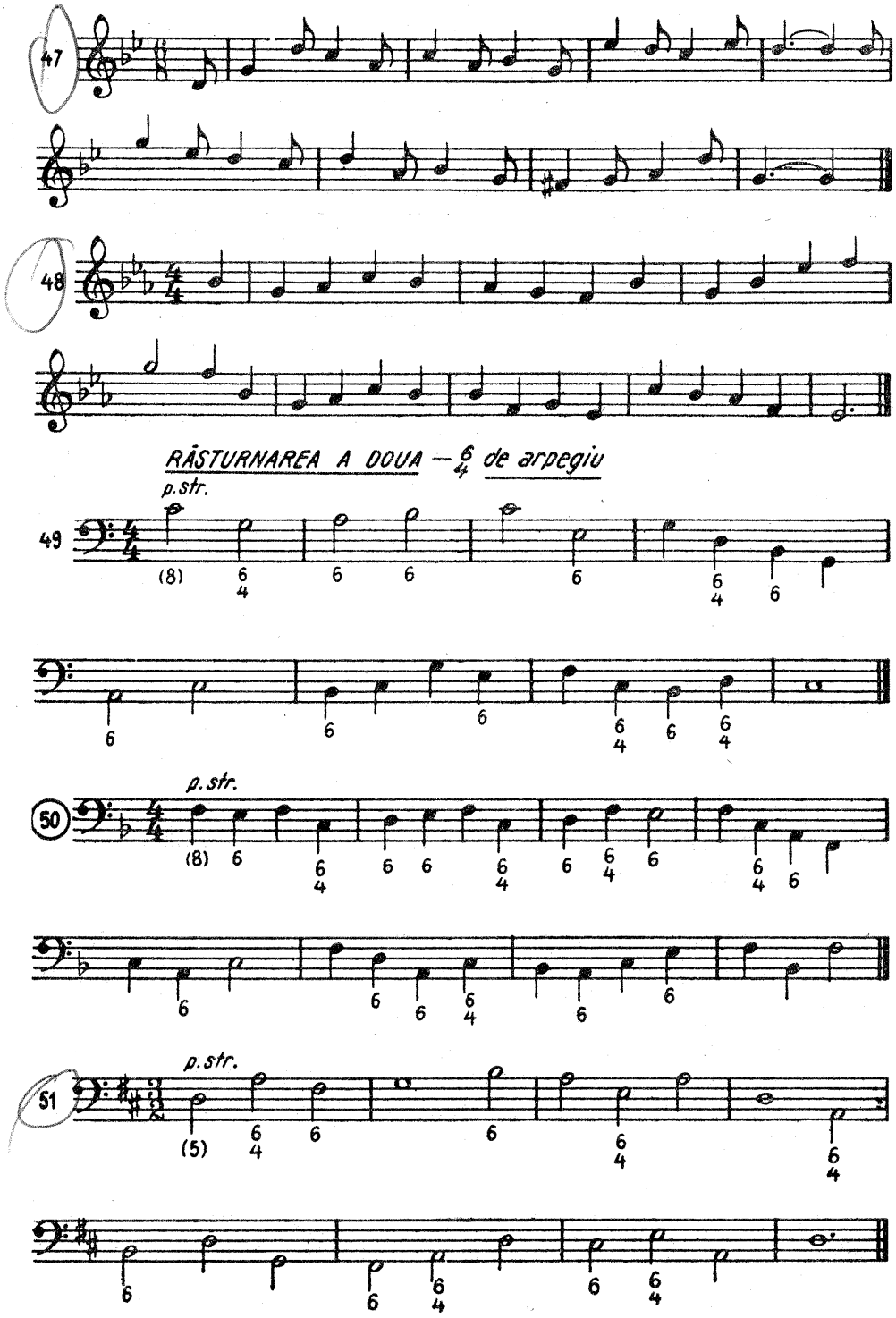


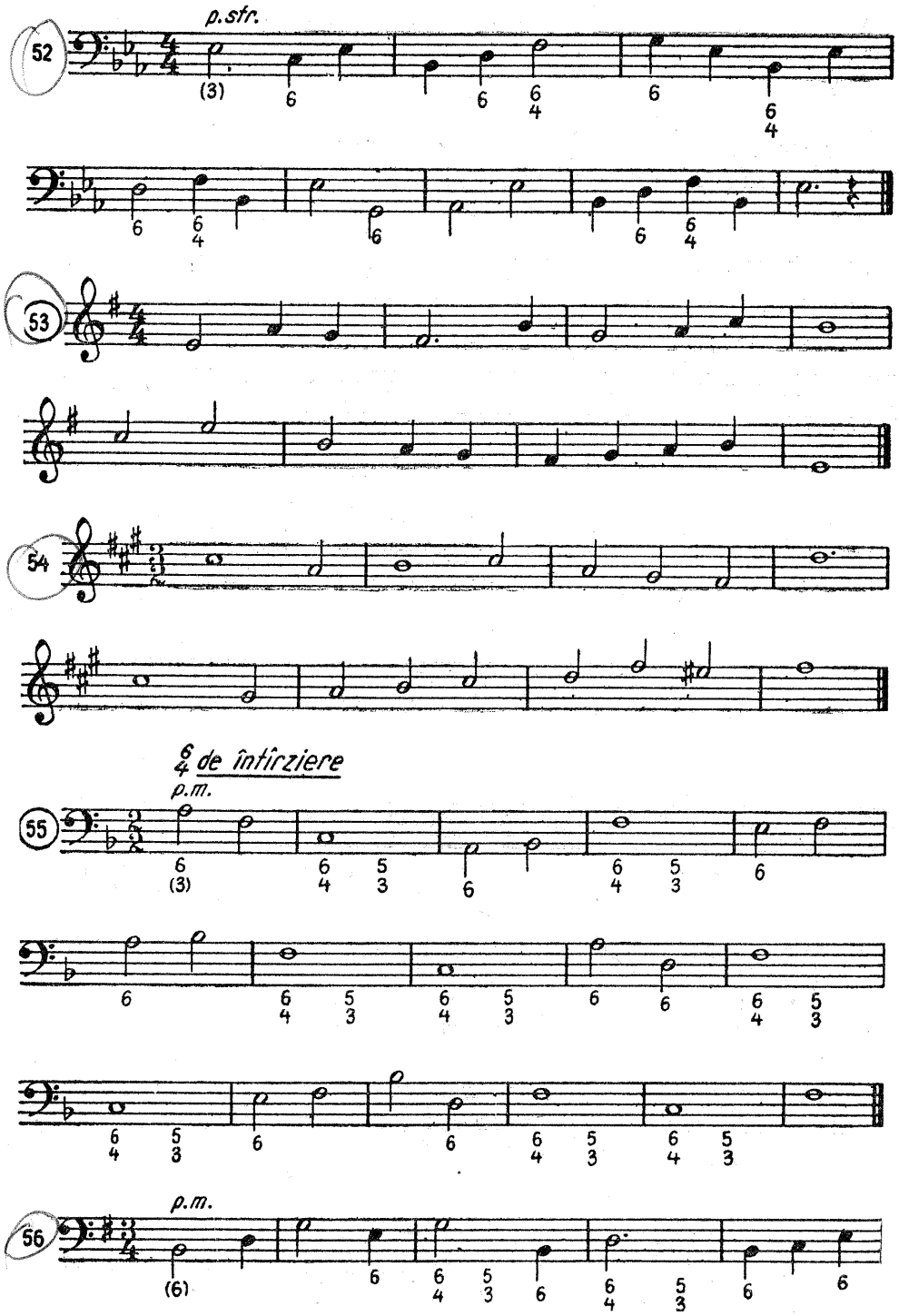
N.B. = IV între două acorduri de V

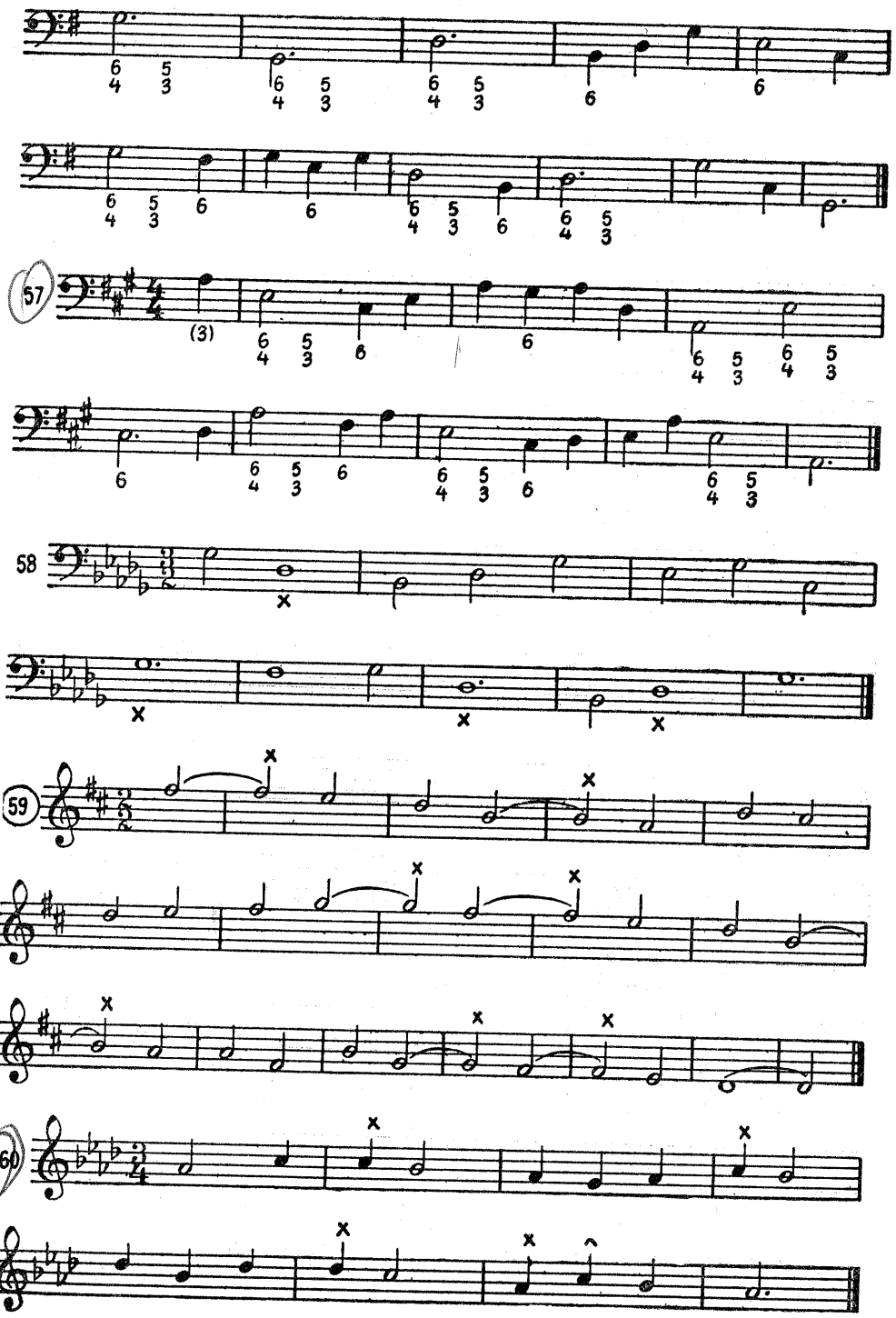

p.l.
35
36
37
38
39
40

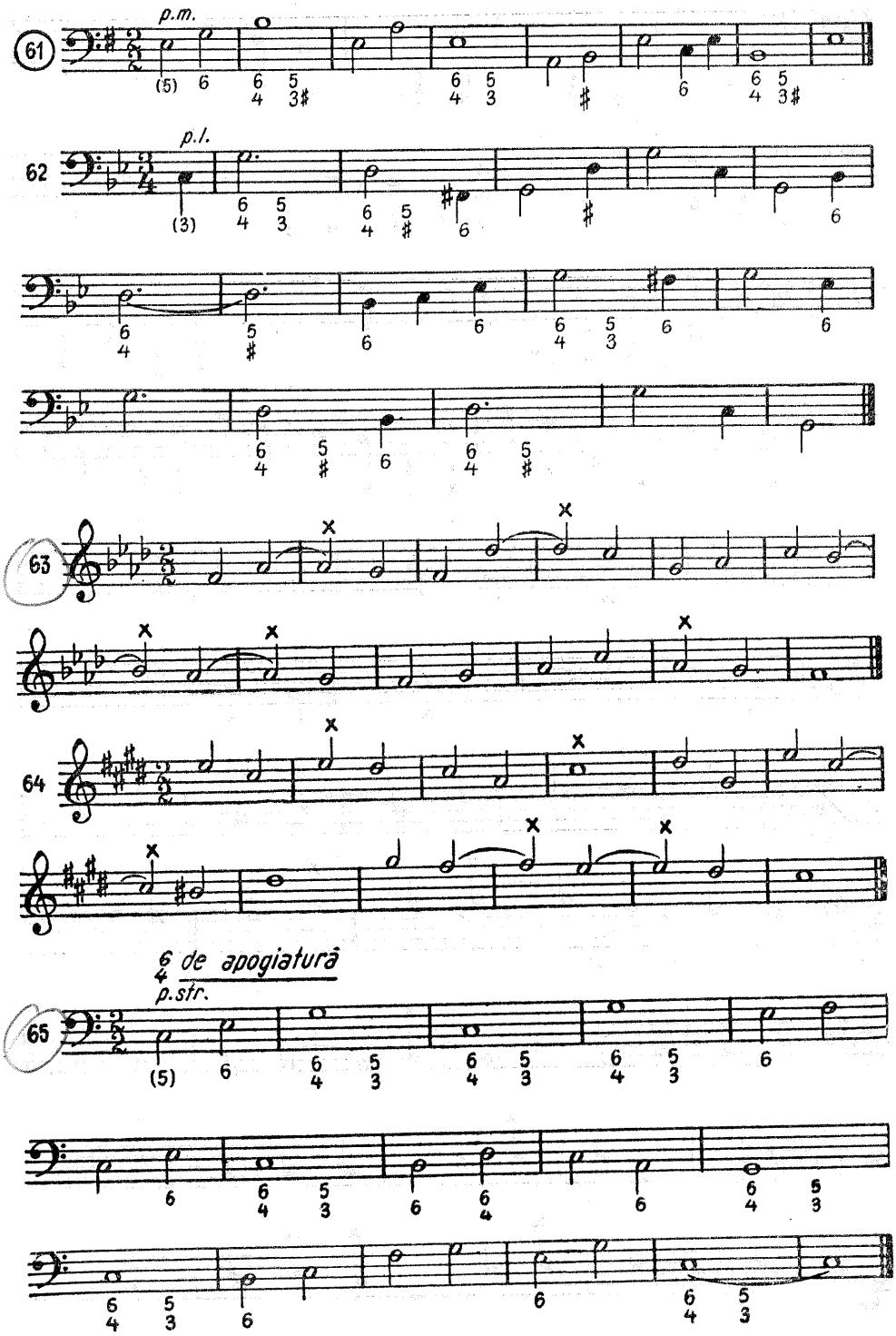


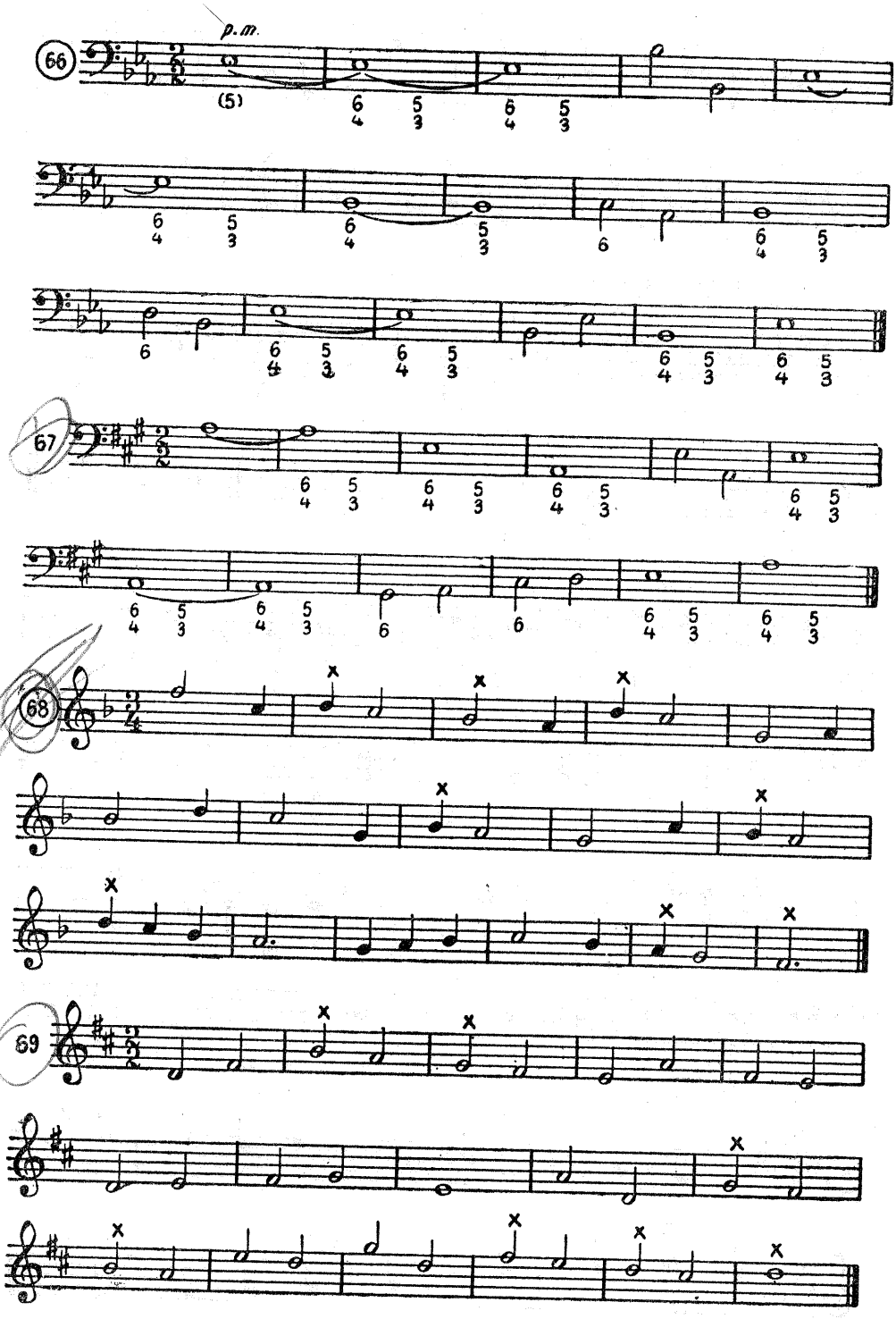
N.B - V-IV^6, despărțite prin cezura semicadenței.

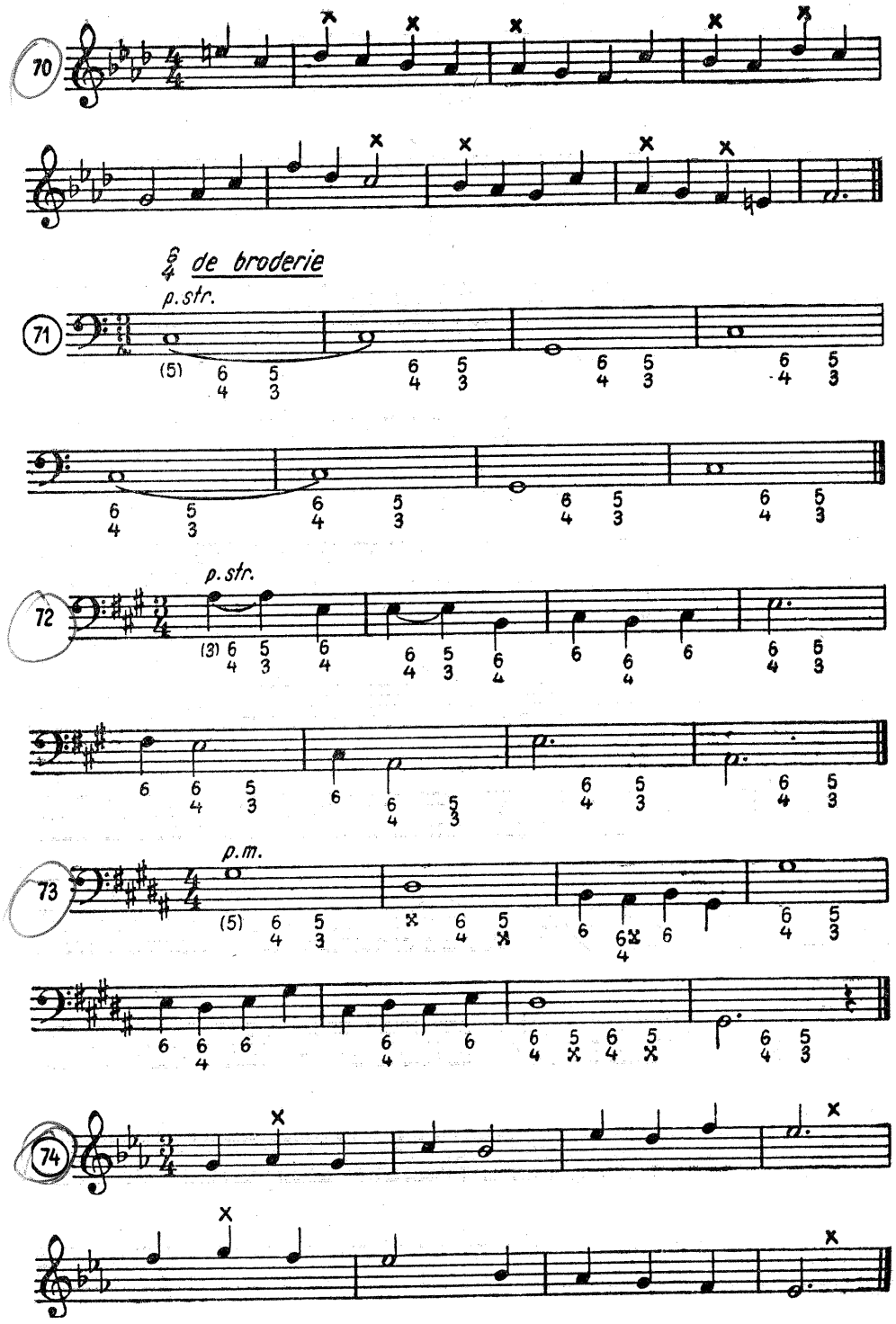

47
48
RÂSTURNAREA A DOUA — 6/4 de arpegiu
p.str.
49
(8)
50
p.str.
(8)
51
p.str.
(5)

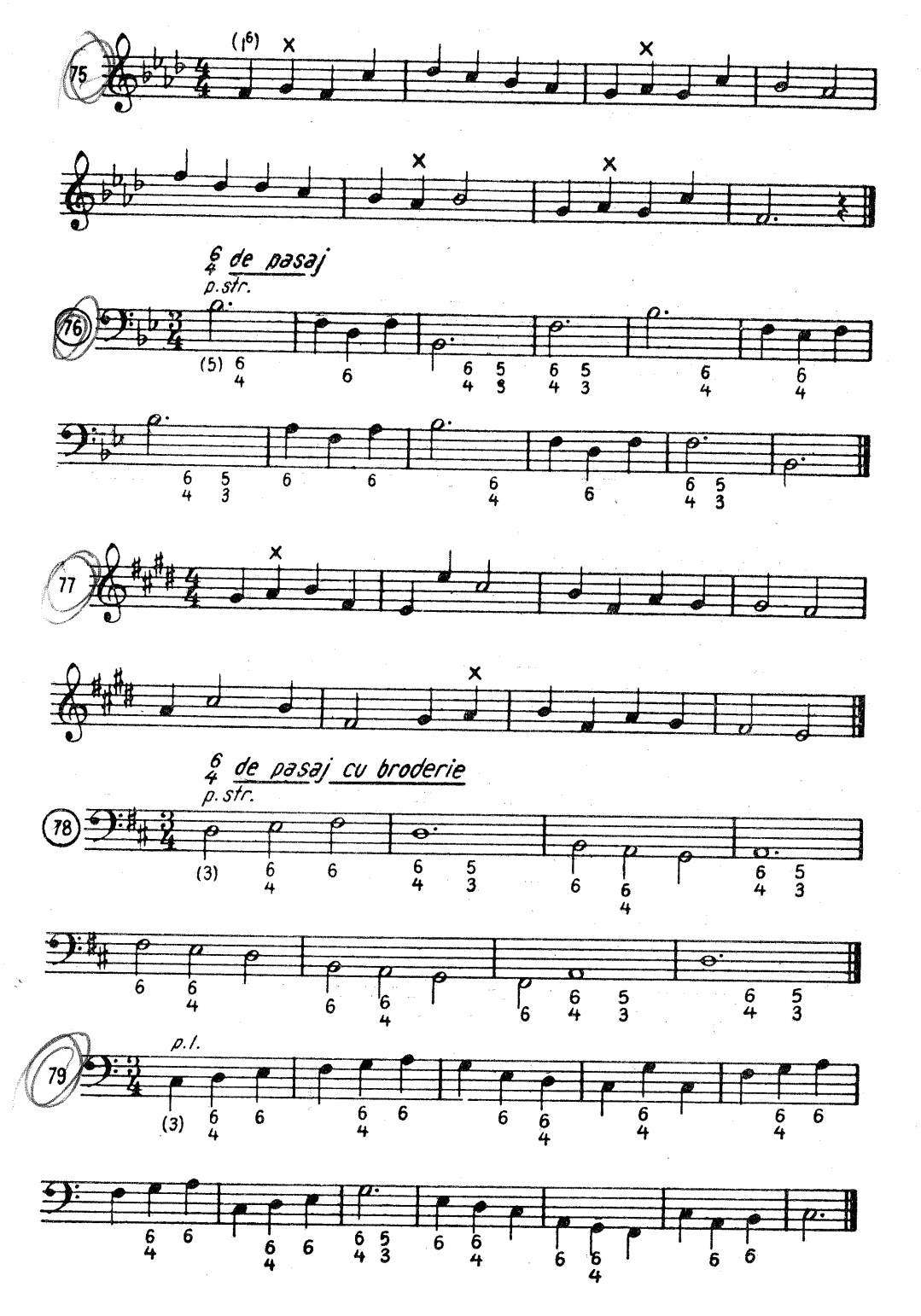

52
p.str.
53
54
6/4 de întîrziere
55
p.m.
56
p.m.


57
58
59
60


61
p.m.
62
p.l.
63
64
6/4 de apogiatura
p.str.
65


66
p.m.
(5)
67
68
69


70
6/4 de broderie
p. str.
71
p. str.
72
p. m.
73
74


75
76
77
78
79
6/4 de pasaj
p. str.
6/4 de pasaj cu broderie
p. str.
p. l.

80

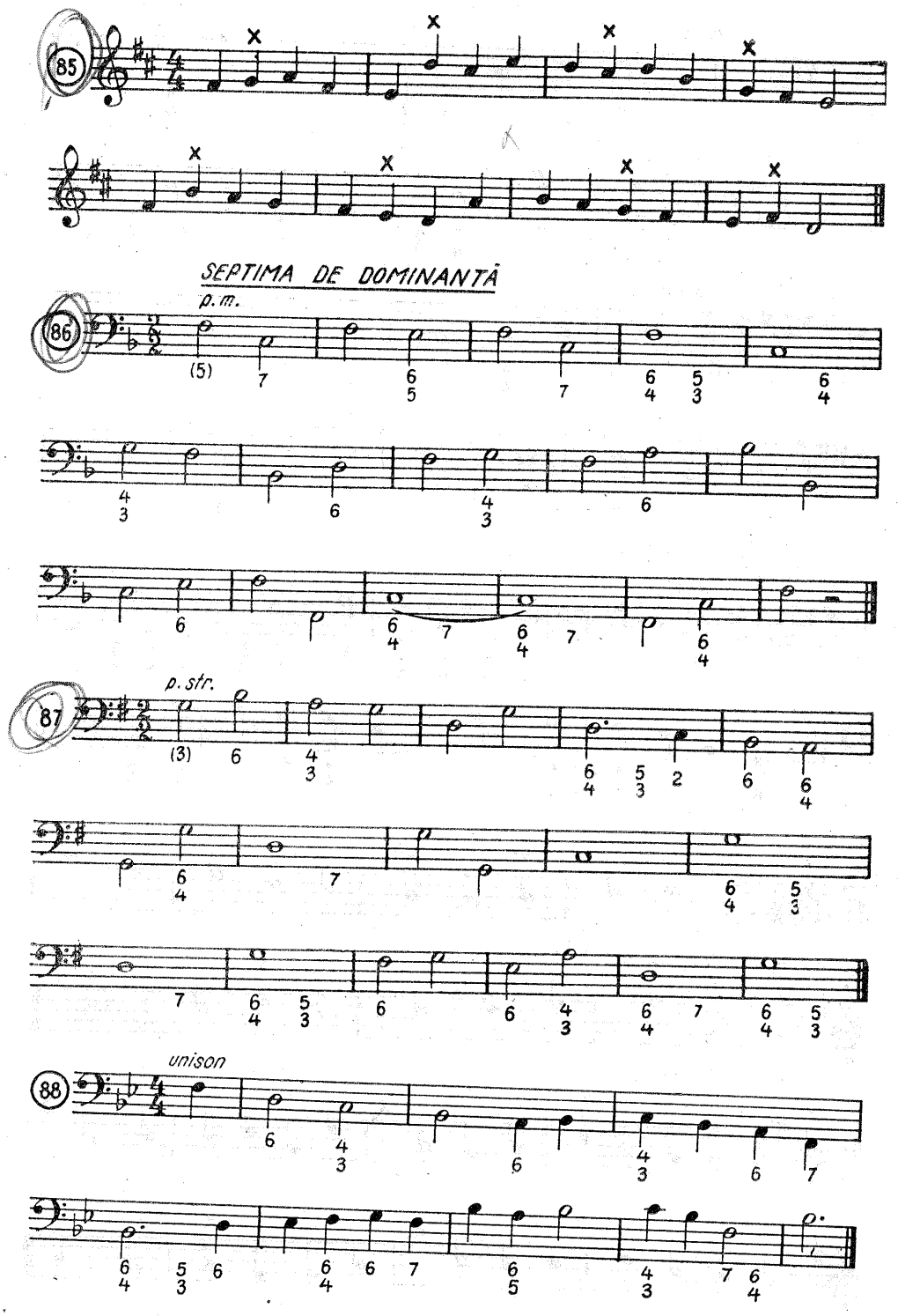
81

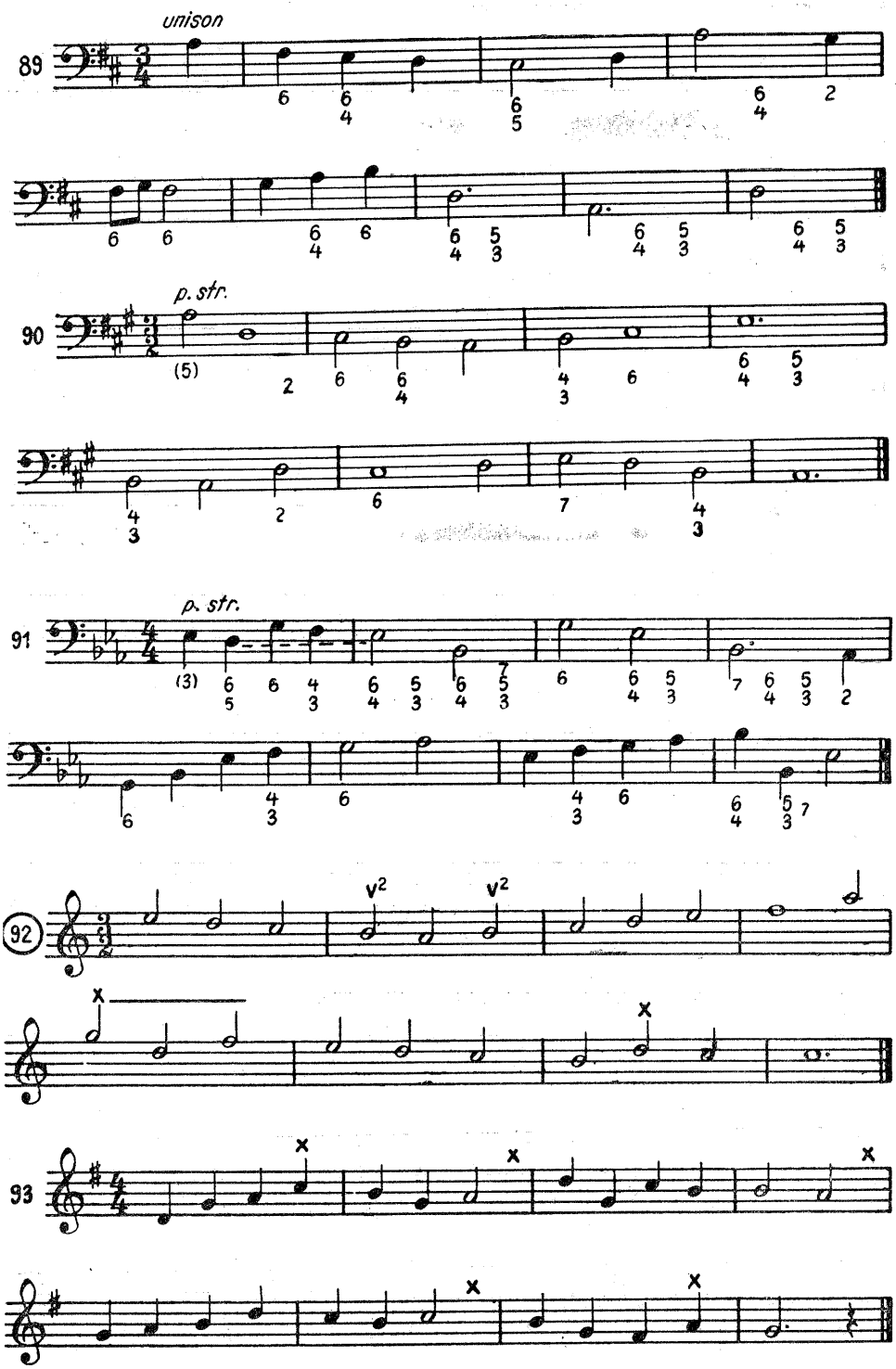
82

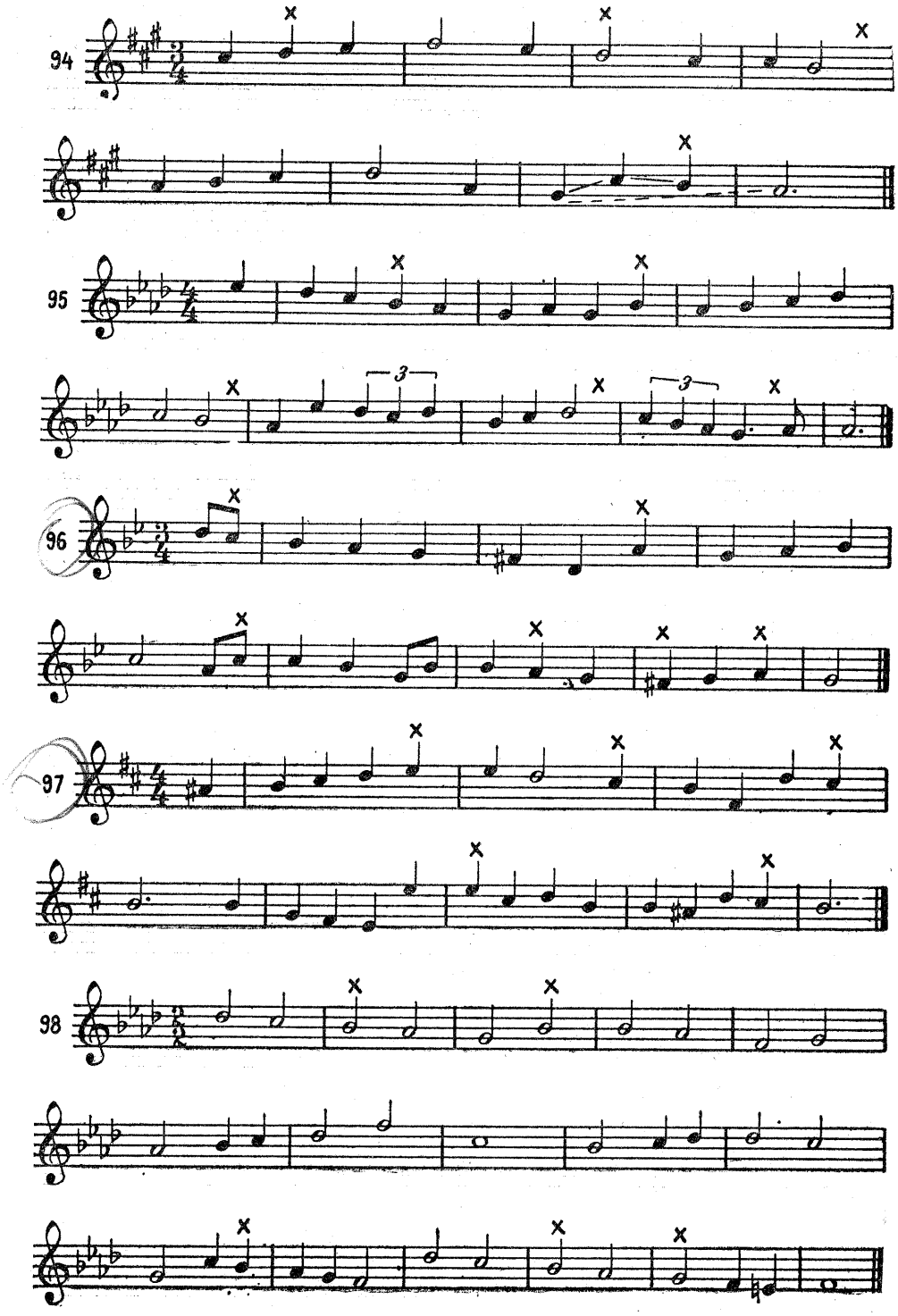
83

Alte acorduri de $\frac{6}{4}$

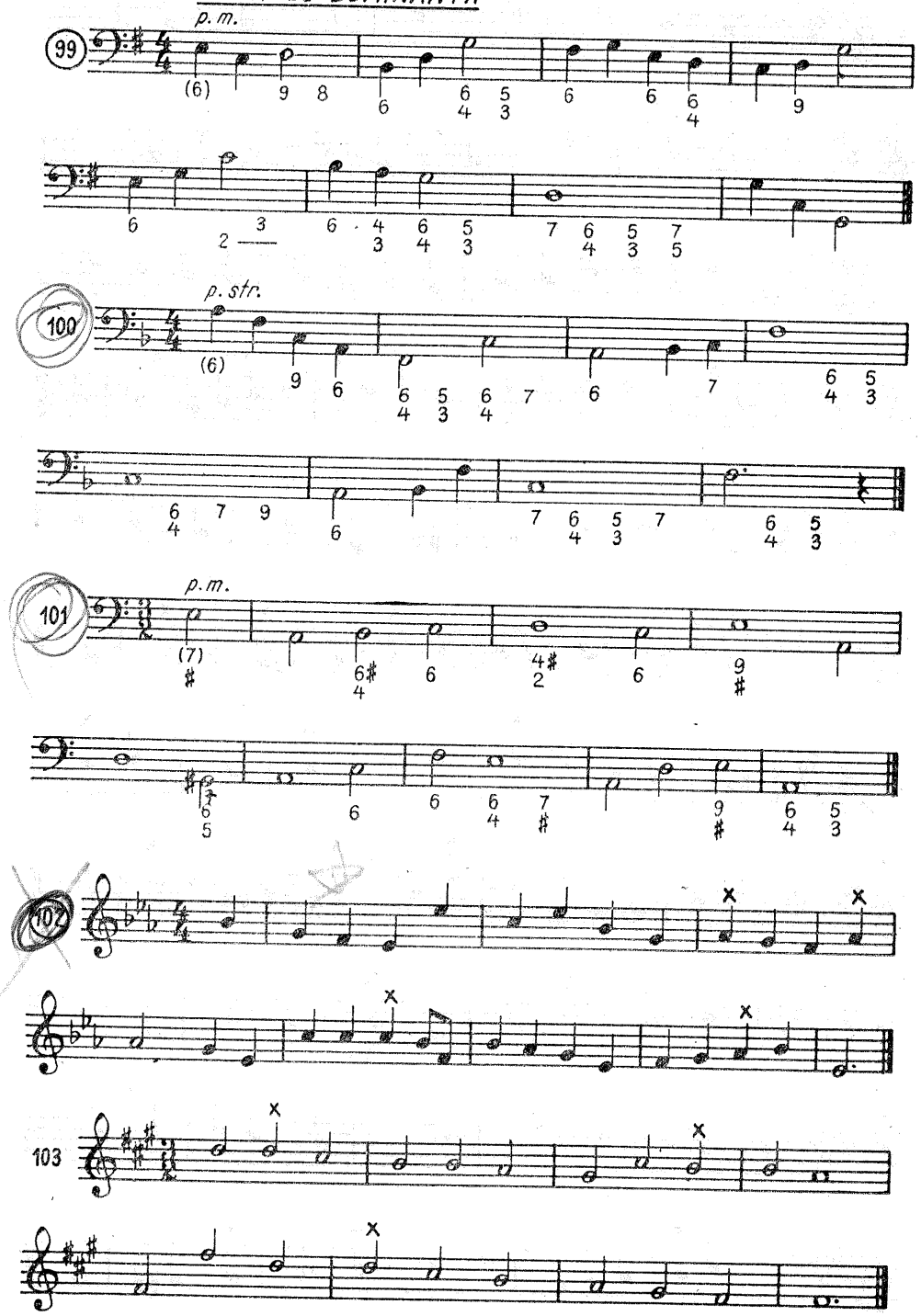
84

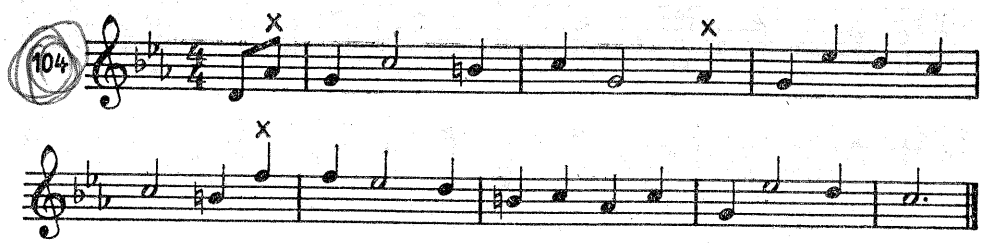

85
SEPTIMA DE DOMINANTĂ
p. m.
86
p. str.
87
unison
88


unison
89
90
p. str.
91
p. str.
92
93

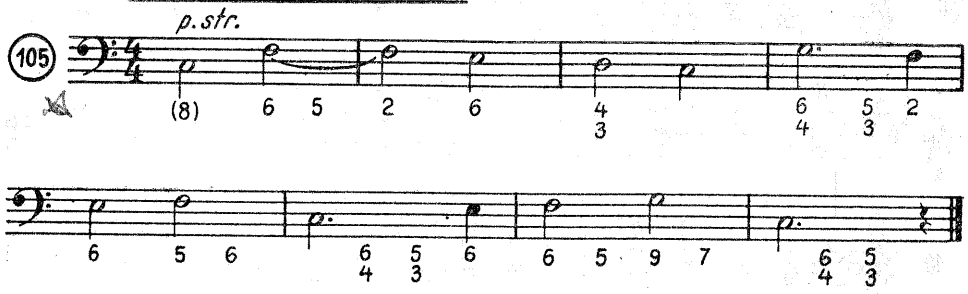

94
95
96
97
98

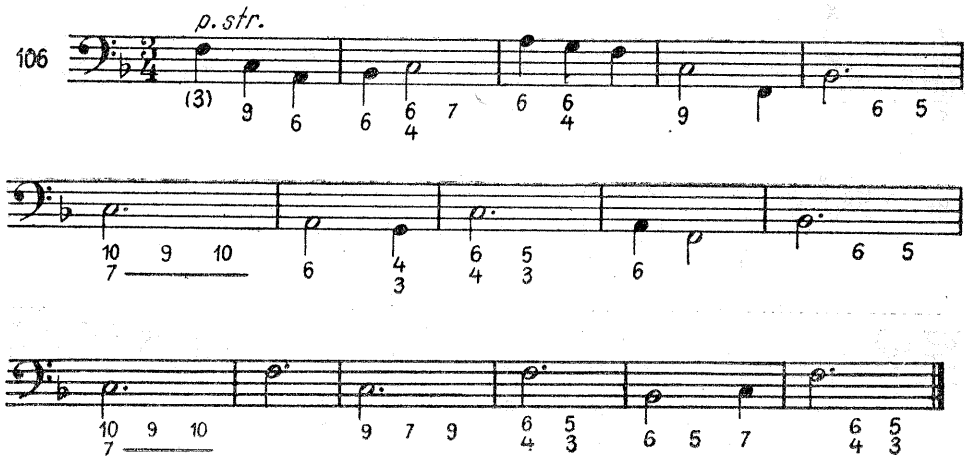
NONA DE DOMINANTÂ

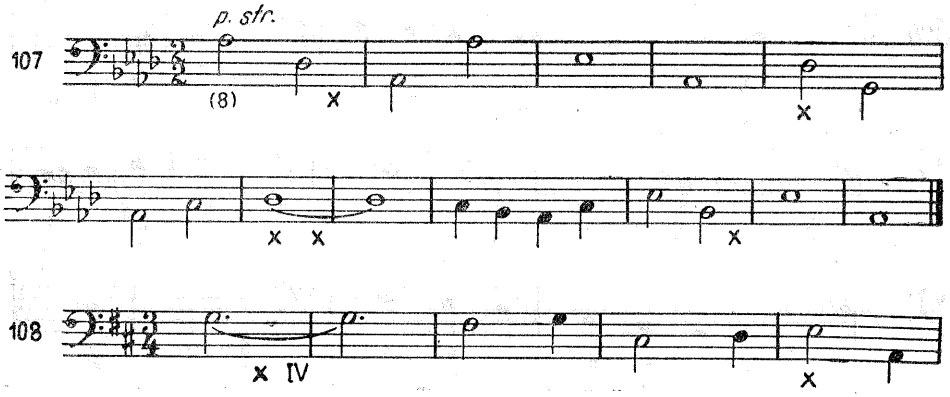


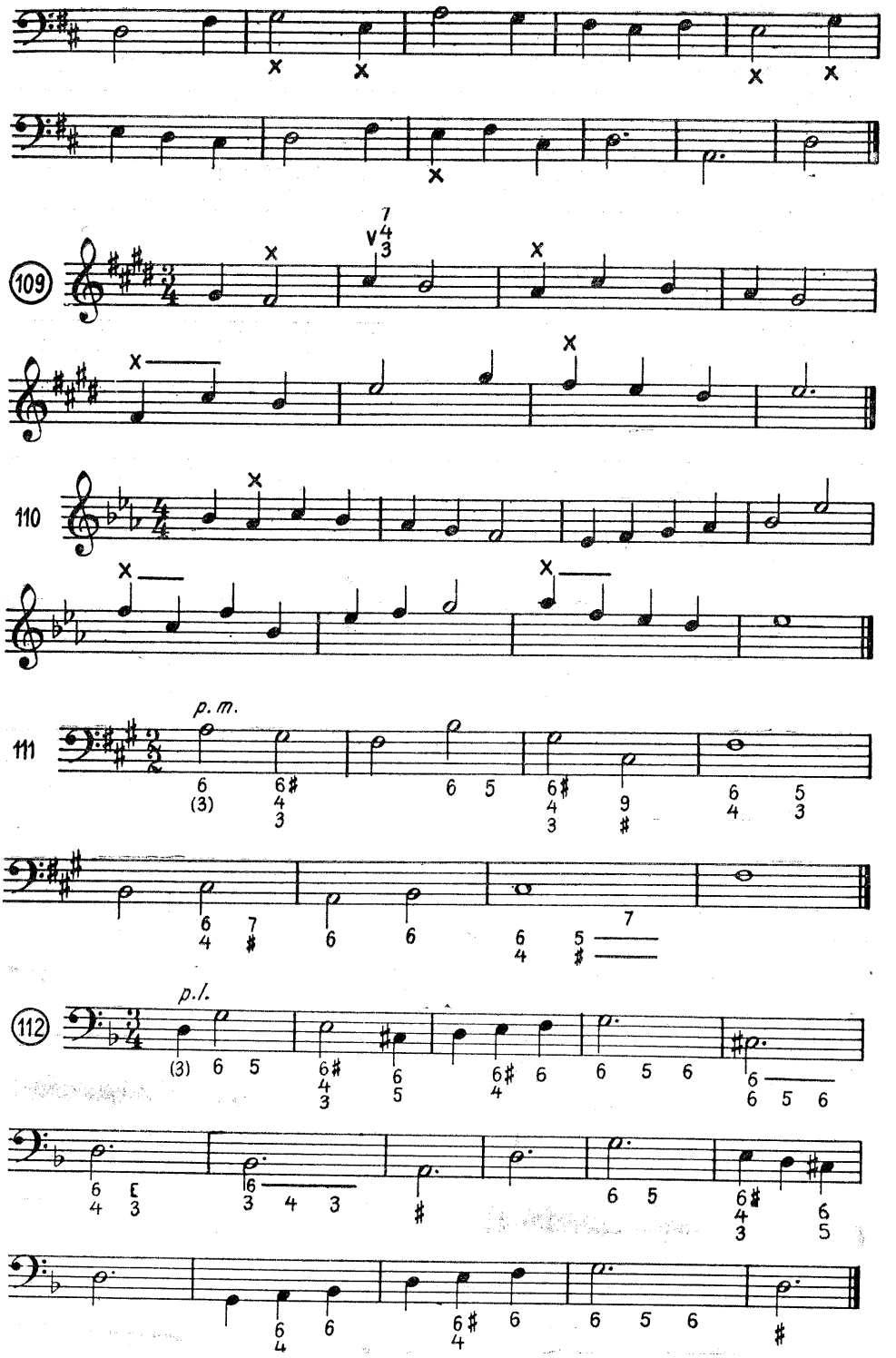


ACORDUL TREPTEI A II-A








109
110
111
p. m.
112
p. l.

113

114

Acordul treptei a II-a cu septimă

115

p.str.

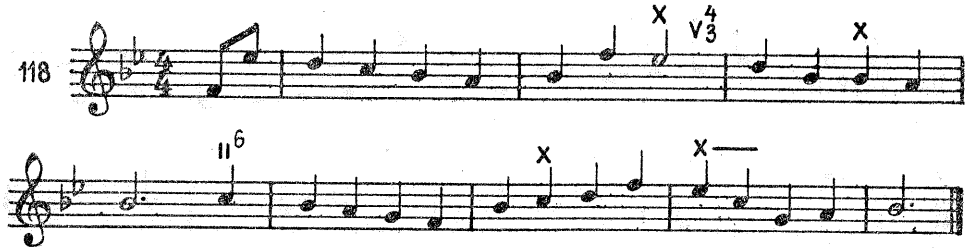
(8) 7 6 2 5/3 6/5 ♯ 6 6/4 5/3

4/3 6/4 6/5 9/♯ 8 4/3 6/4 7/♯

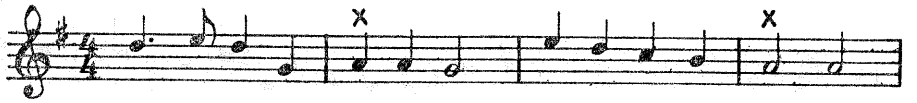
116

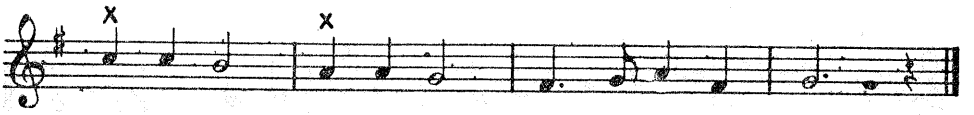
117

118

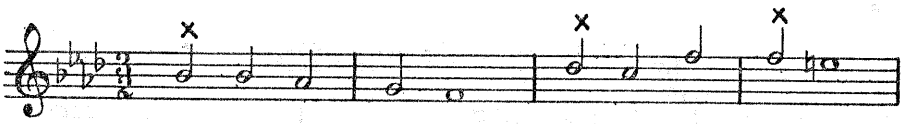


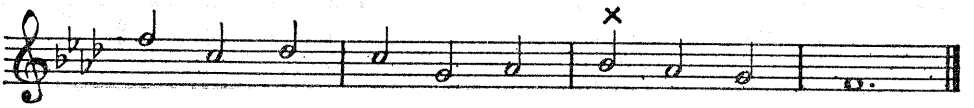
119





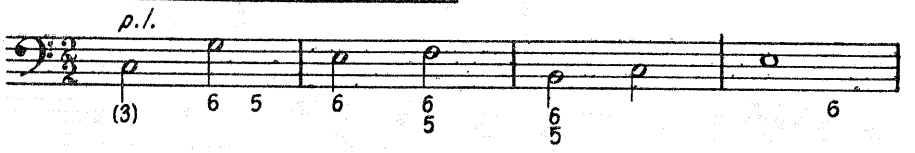
120

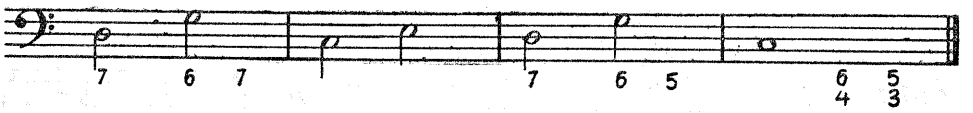




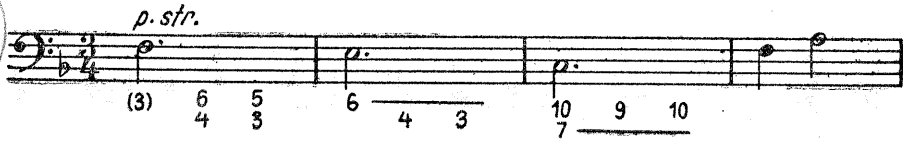
ACORDUL TREPTEI A III-A

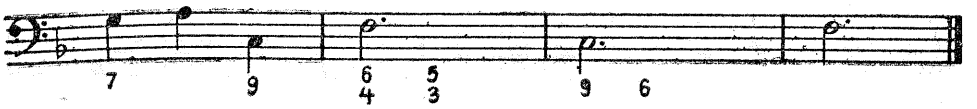
121





122





123

124

125

p.l.

126

Acordul treptei a III-a cu septimă

127

p.l.

128

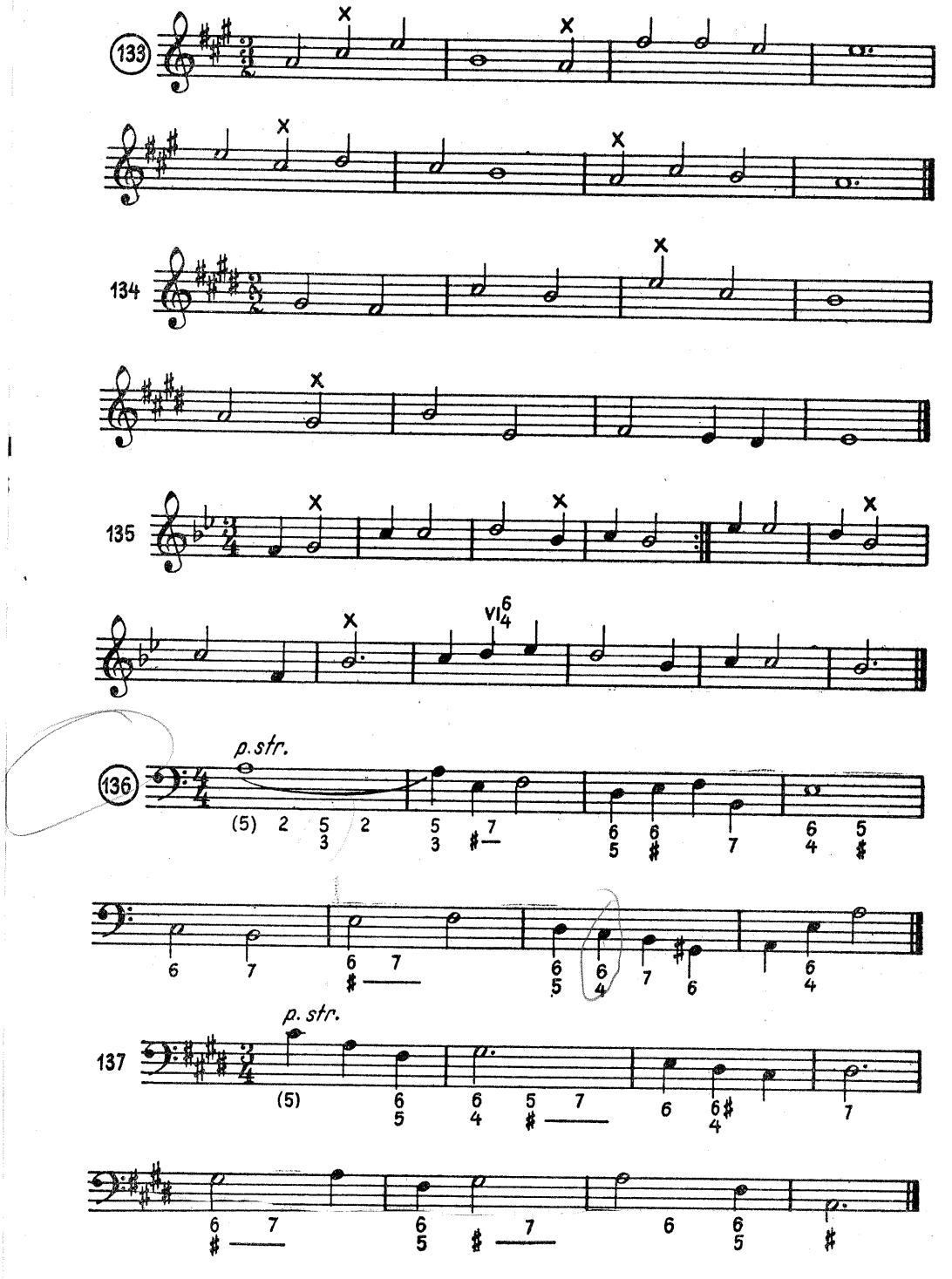
129

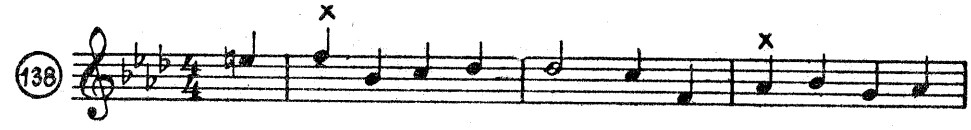
ACORDUL TREPTEI A VI-A

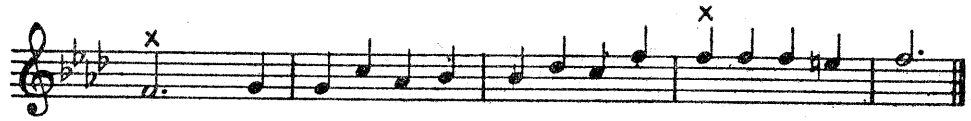
130 p.str.

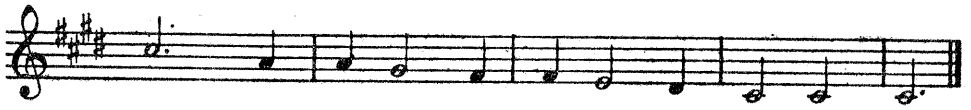
131 p.str.

132

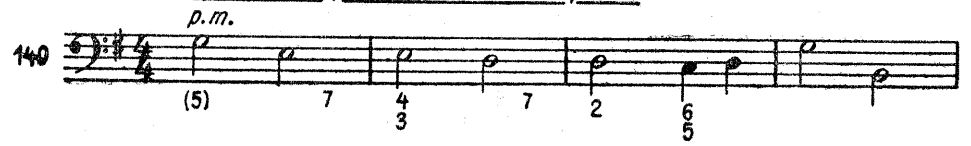

133
134
135
VI 6/4
136
p. str.
(5) 2 5/3 2 5/3 7/♯ 6/5 6/♯ 7 6/4 5/♯
6 7 6/♯ 7 6/5 6/4 7 6 6/4
137
p. str.
(5) 6/5 6/4 5/♯ 7 6 6/♯/4 7
6/♯ 7 6/5 ♯ 7 6 6/5 ♯

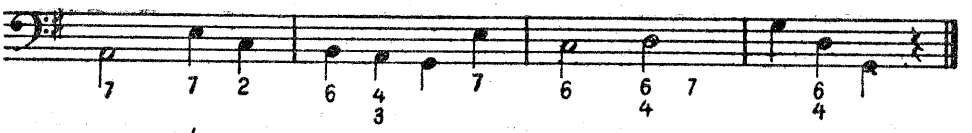


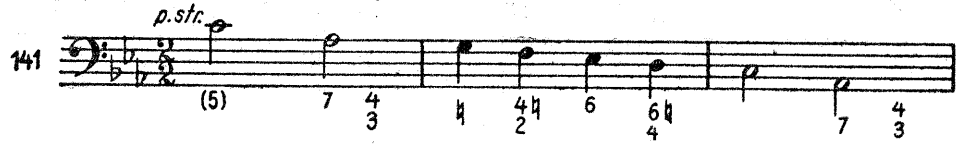


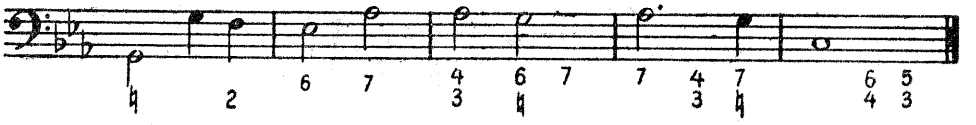


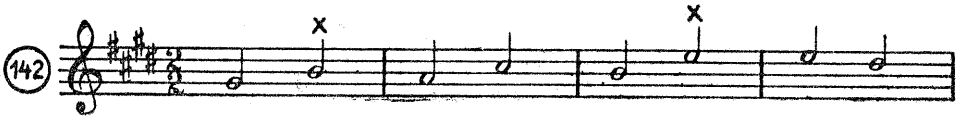
Acordul treptei a VI-a cu septimă

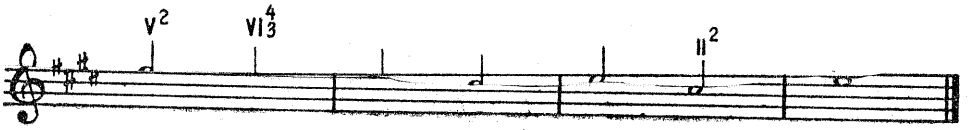




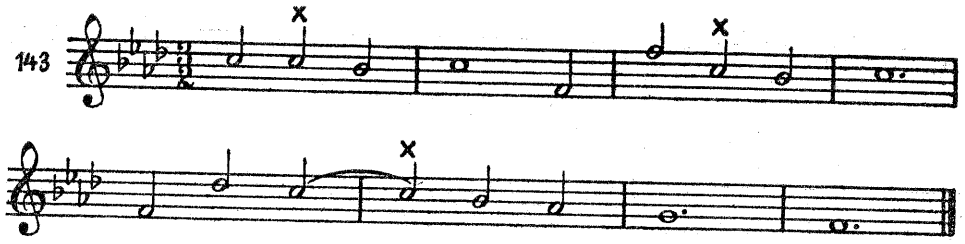








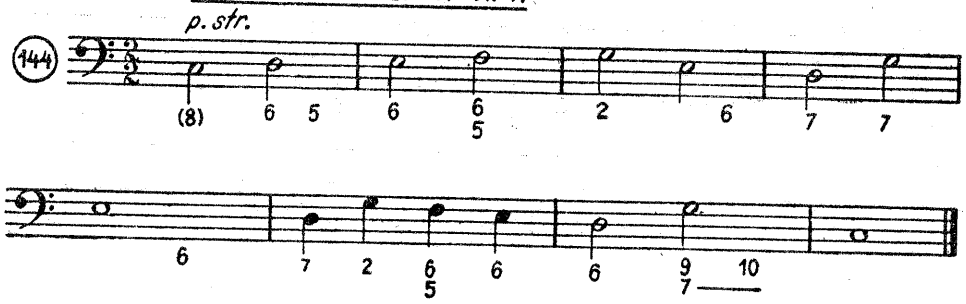
143



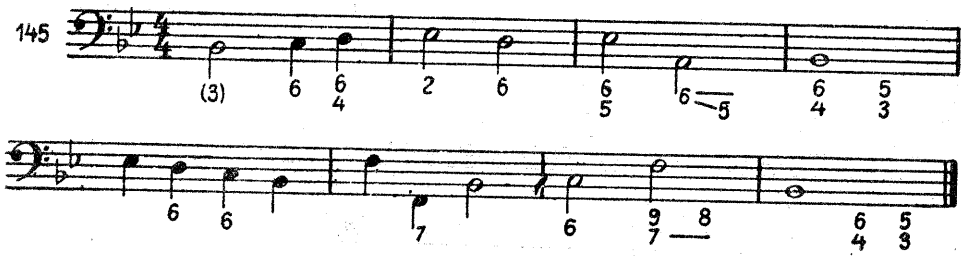
ACORDUL TREPTEI A VII-A

p. str.

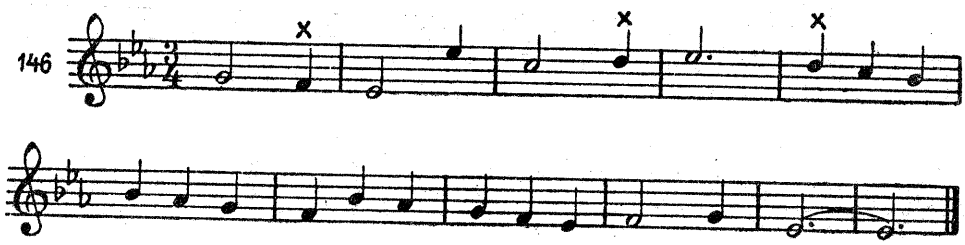
144



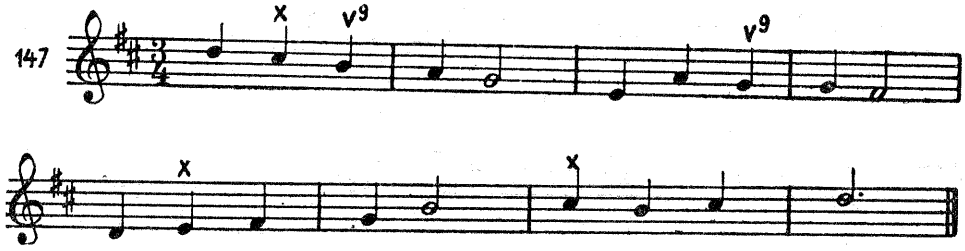
145

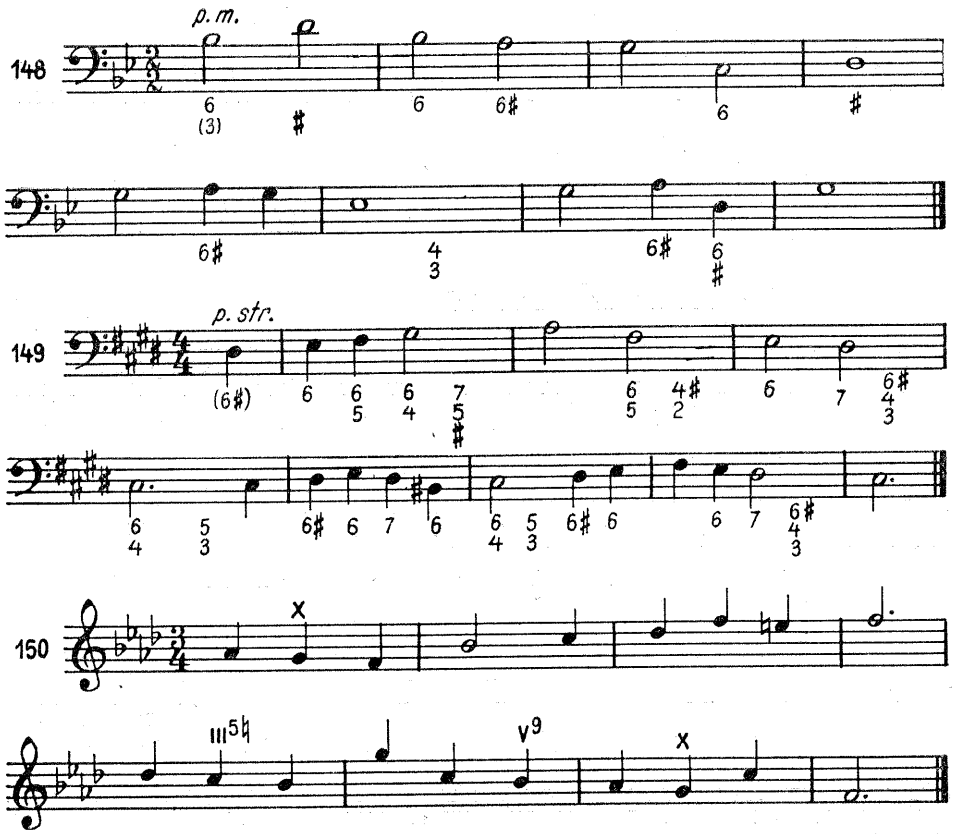


146

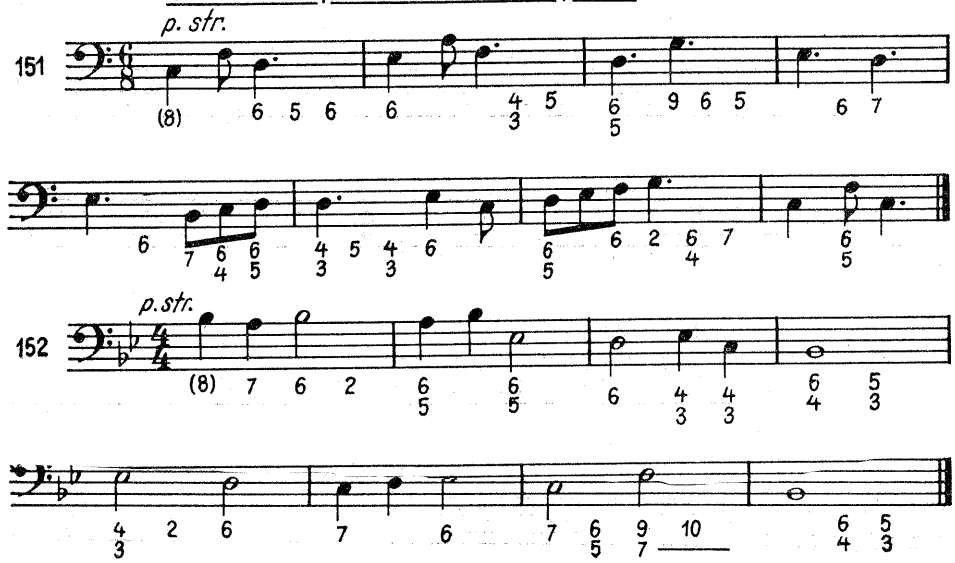


147





Acordul treptei a VII-a cu septimă



153

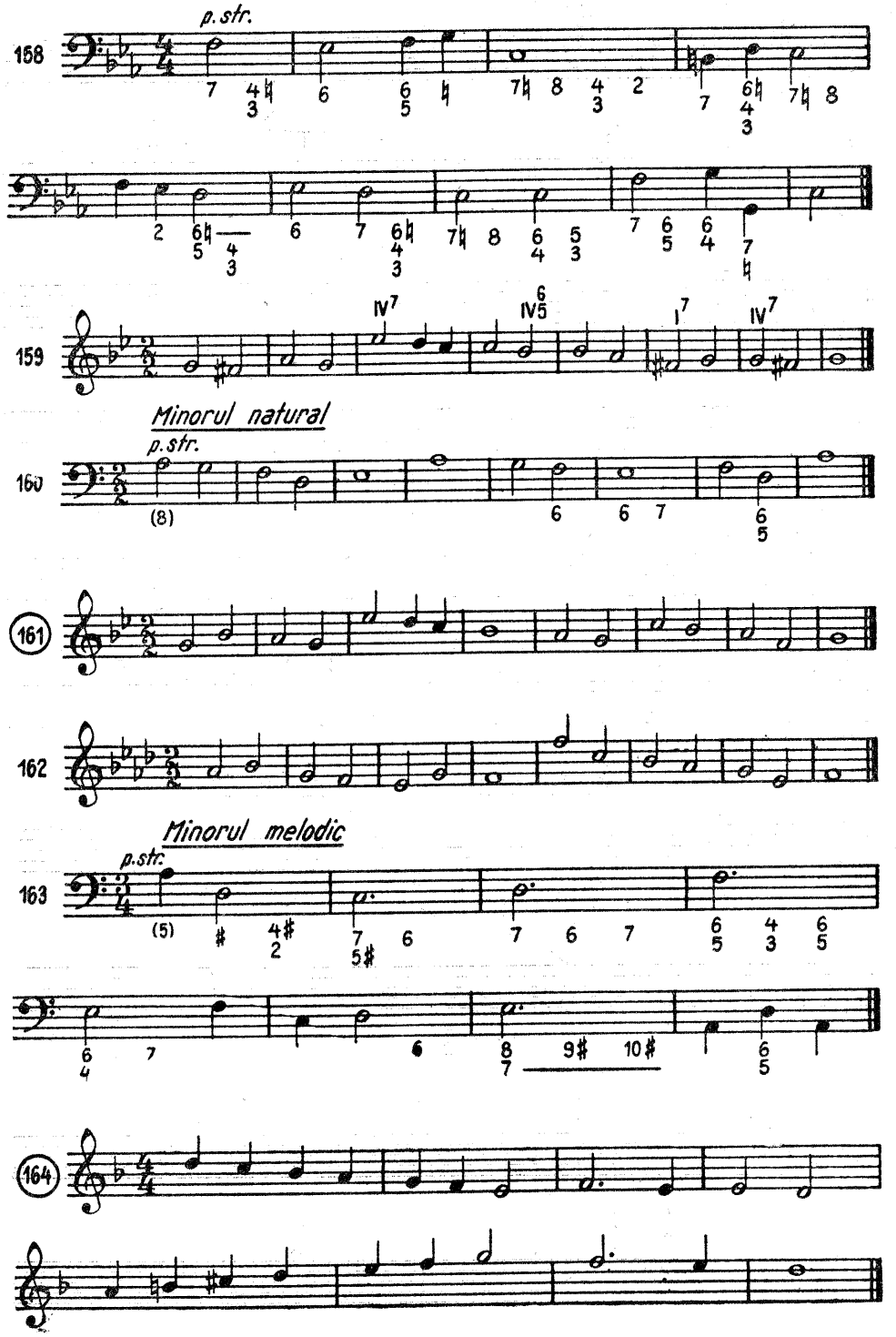
154

155

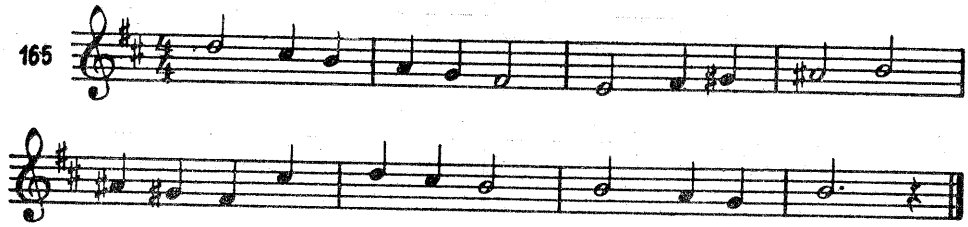
Acordurile de septimă pe treptele I și IV

156

157


p.str.
158
159
IV7
IV5 6
I7
IV7
Minorul natural
p.str.
160
(8)
161
162
Minorul melodic
p.str.
163
(5)
164

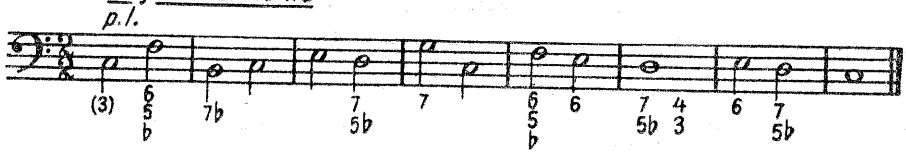
165



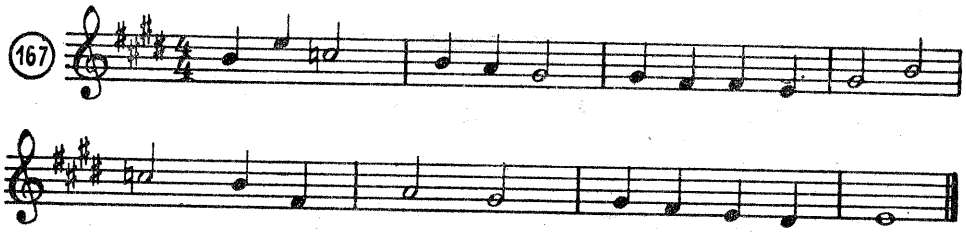
Majorul armonic

p.l.

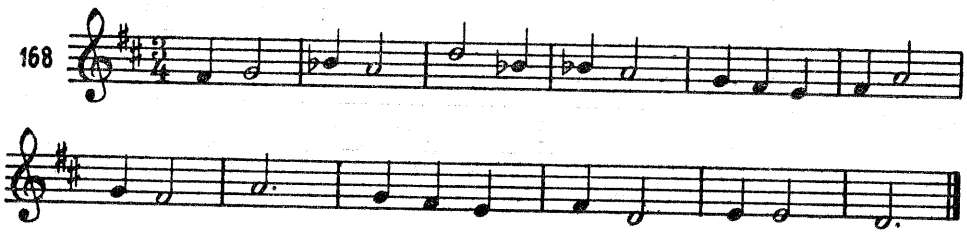
166



167



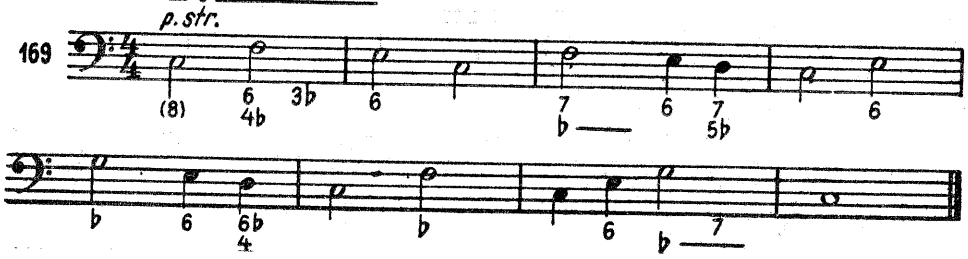
168



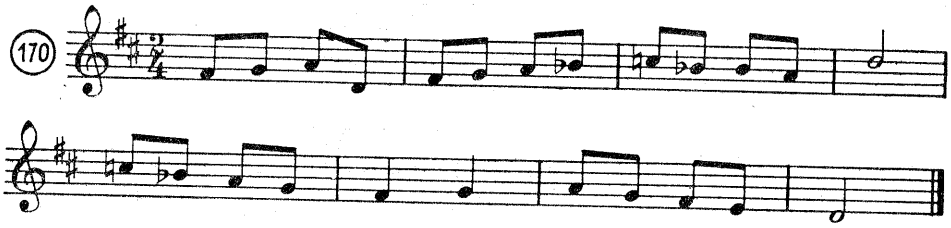
Majorul melodic

p.str.

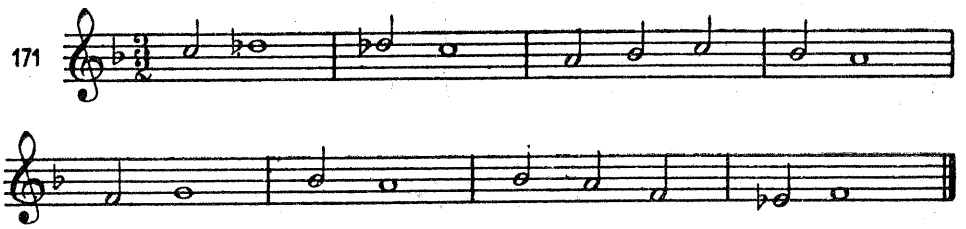
169



170

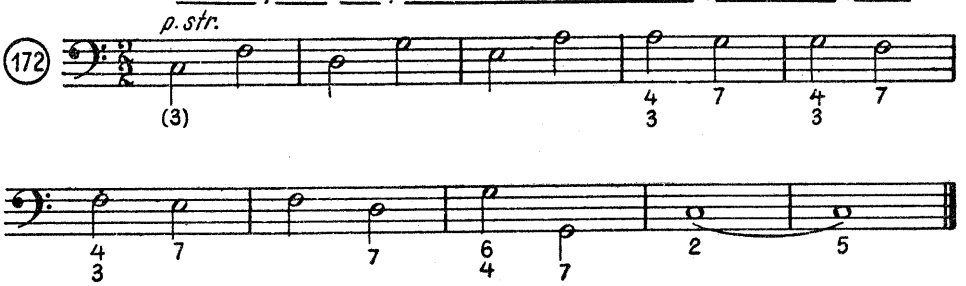


171

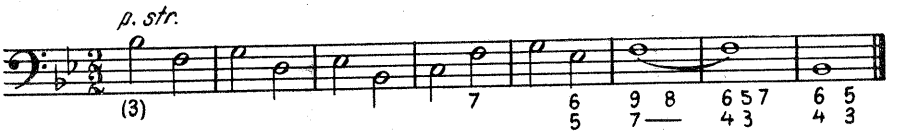


SECVENȚELE (marșurile armonice) - Acorduri pe toate treptele

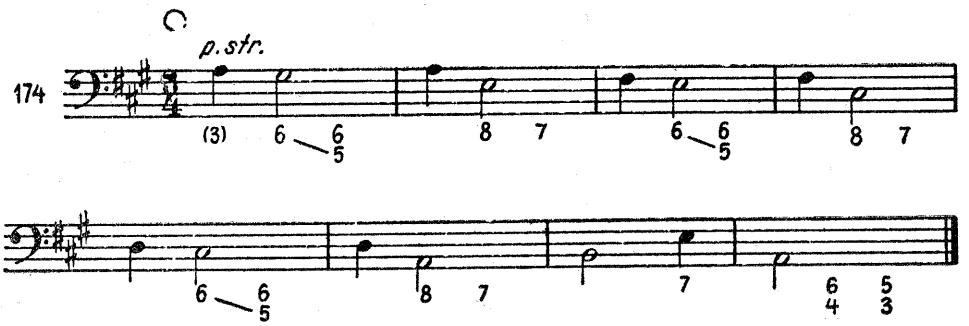
172



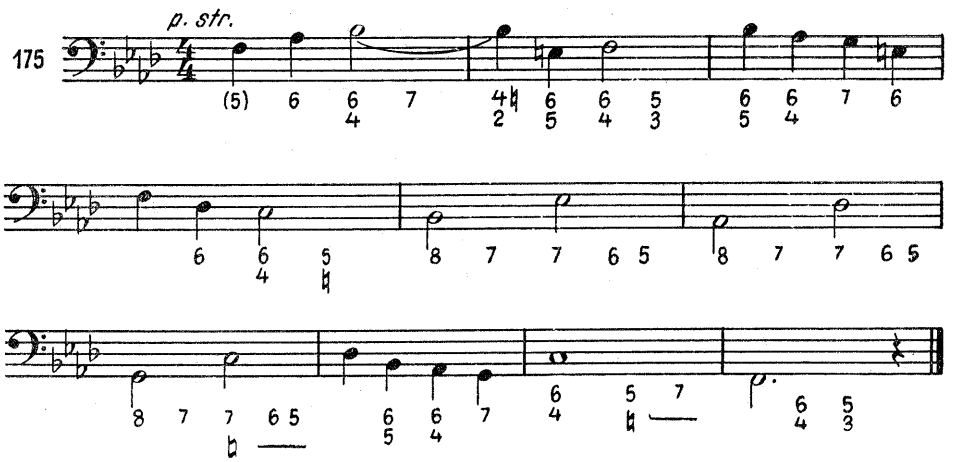
173

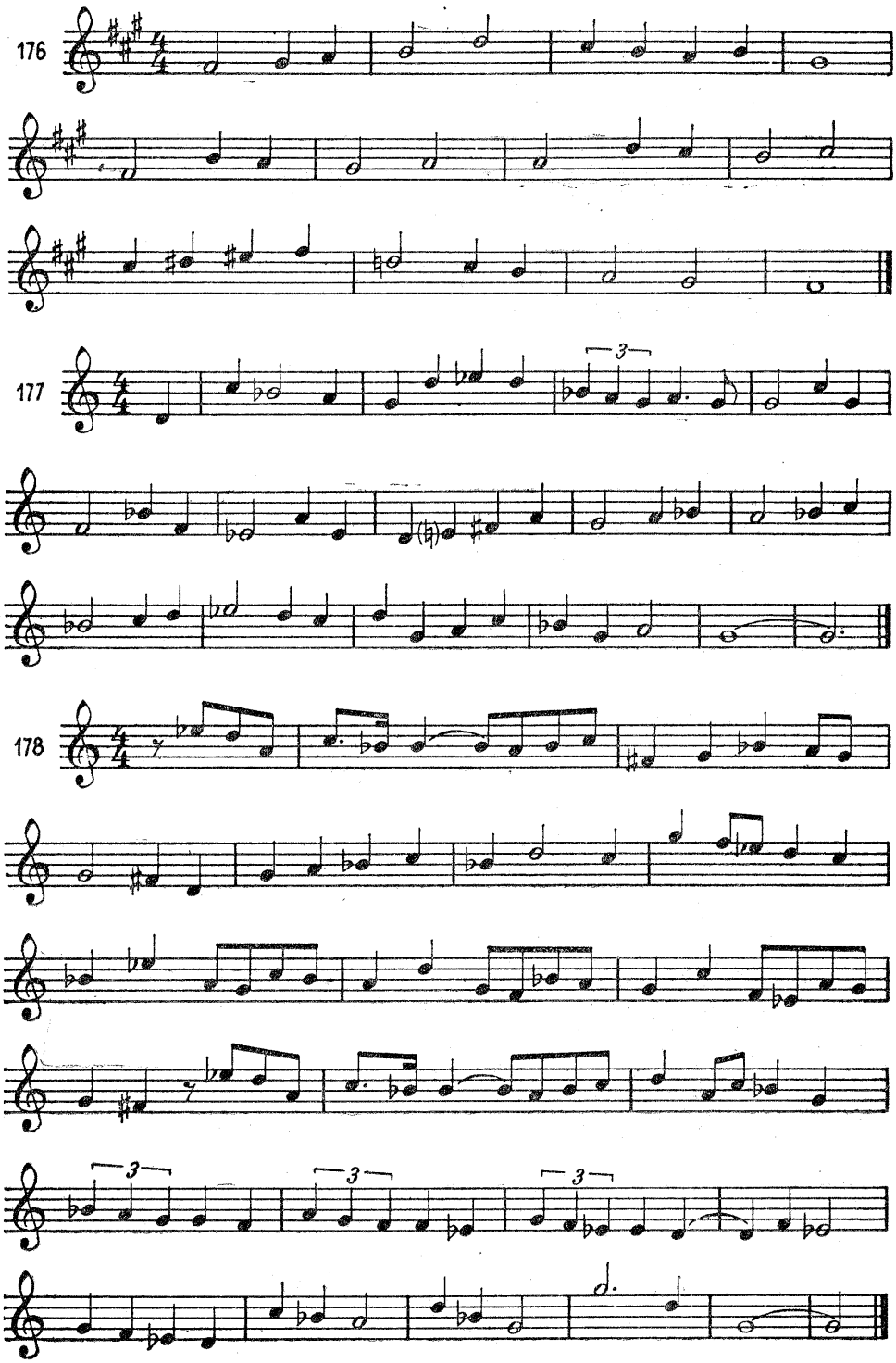


174

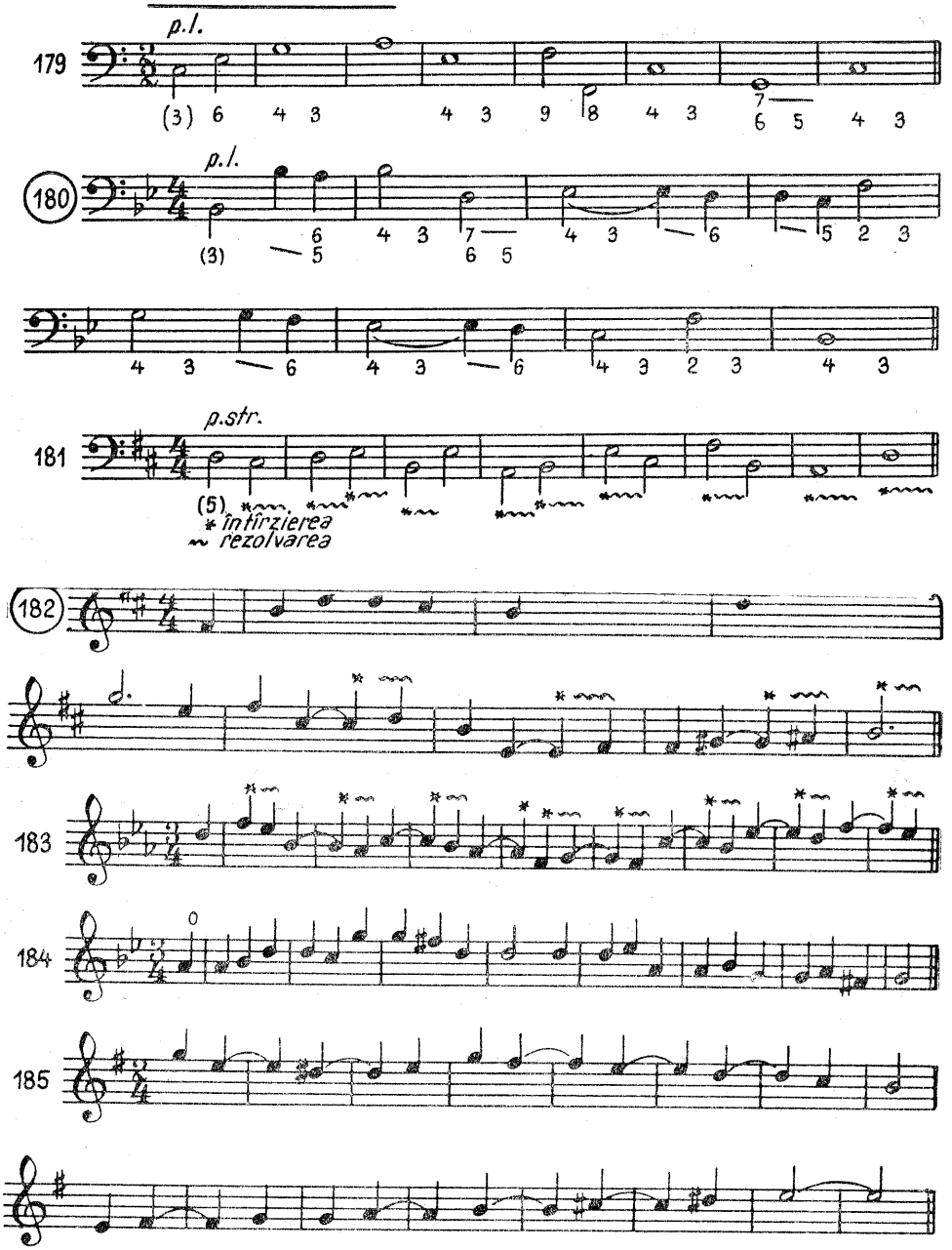


175

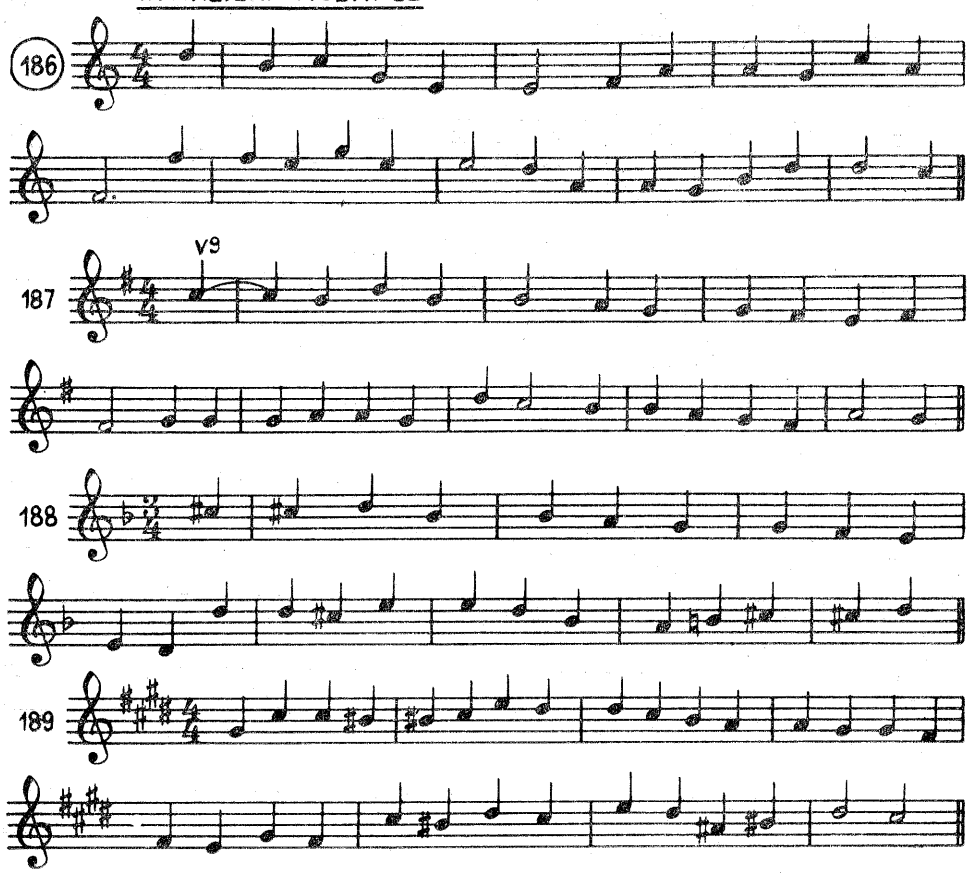



176
177
178

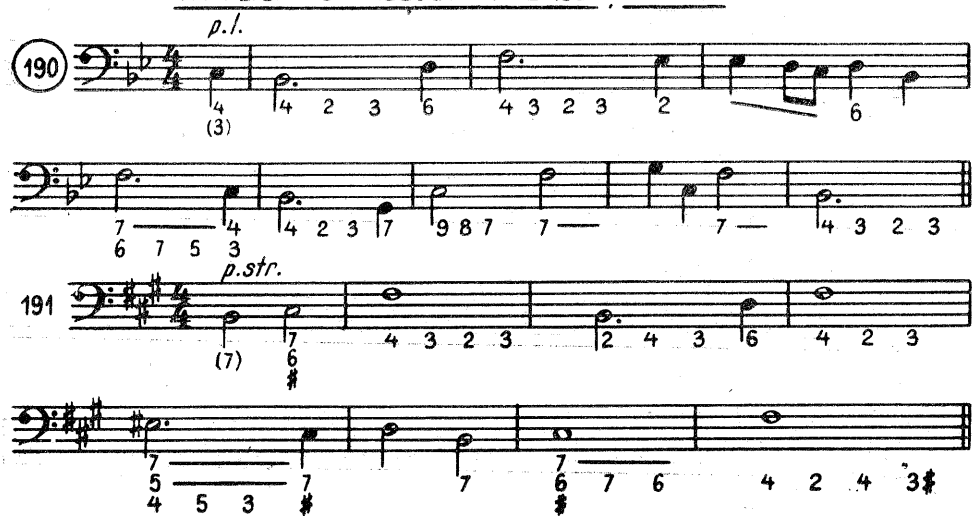
ÎNTÎRZIERI SIMPLE

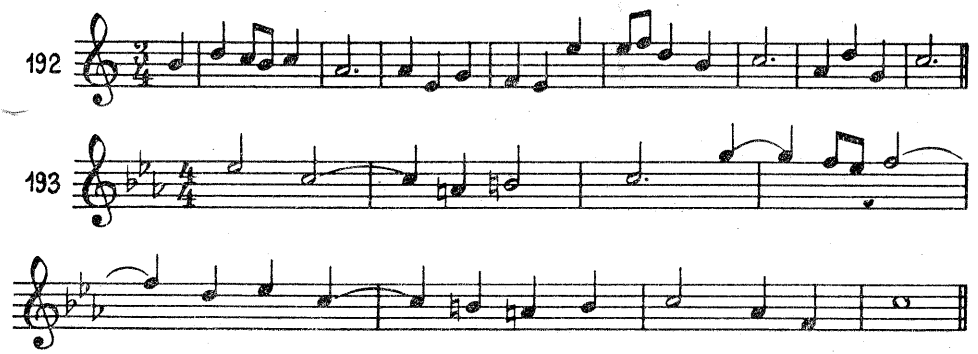


ÎNTÎRZIERI MULTIPLE

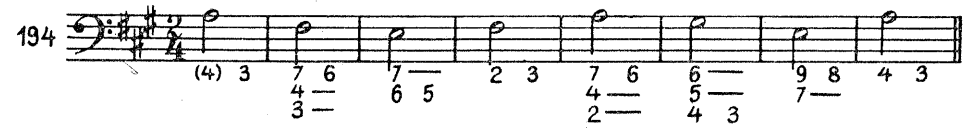


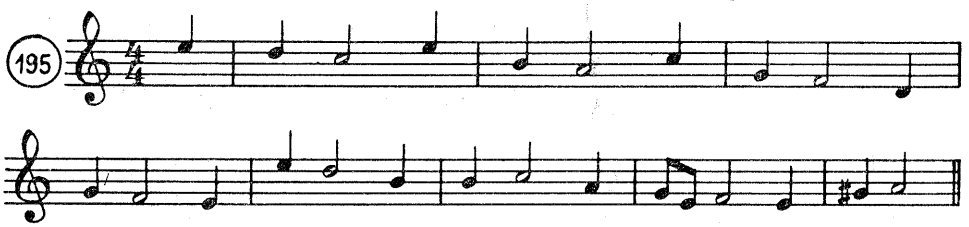
ÎNTÎRZIERI CU REZOLVĂRI EXCEPTIONALE

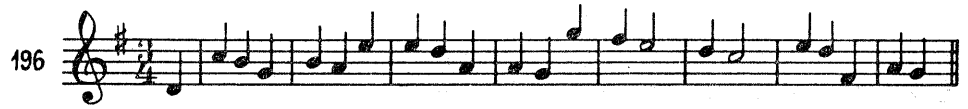




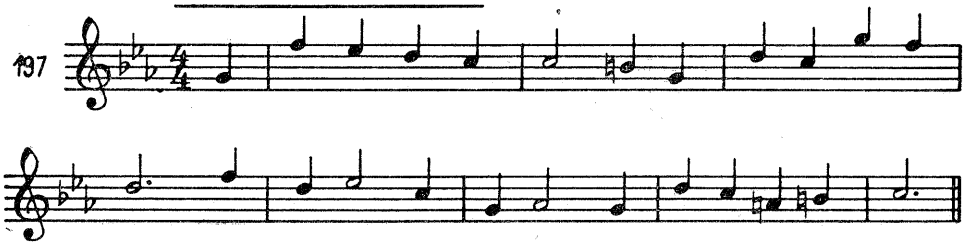
APOGIATURI SIMPLE

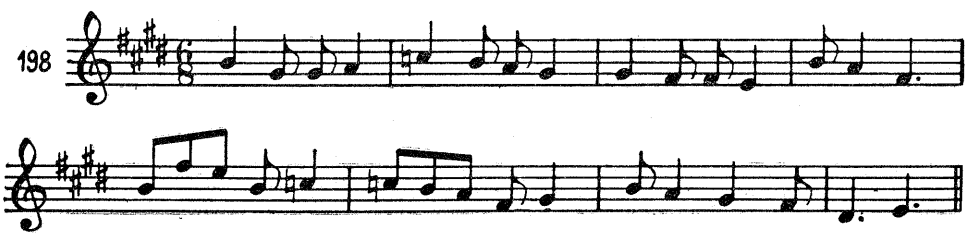


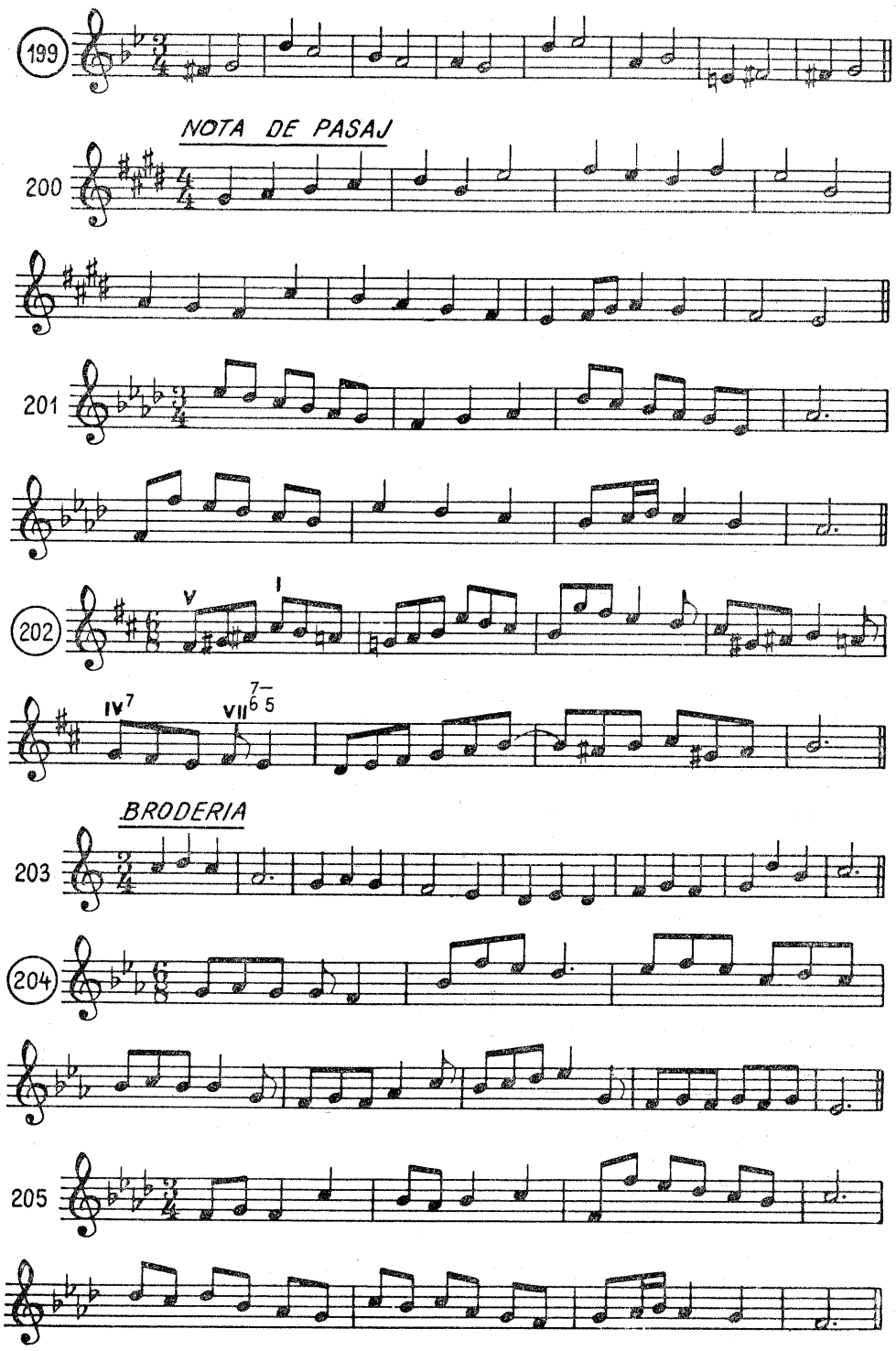




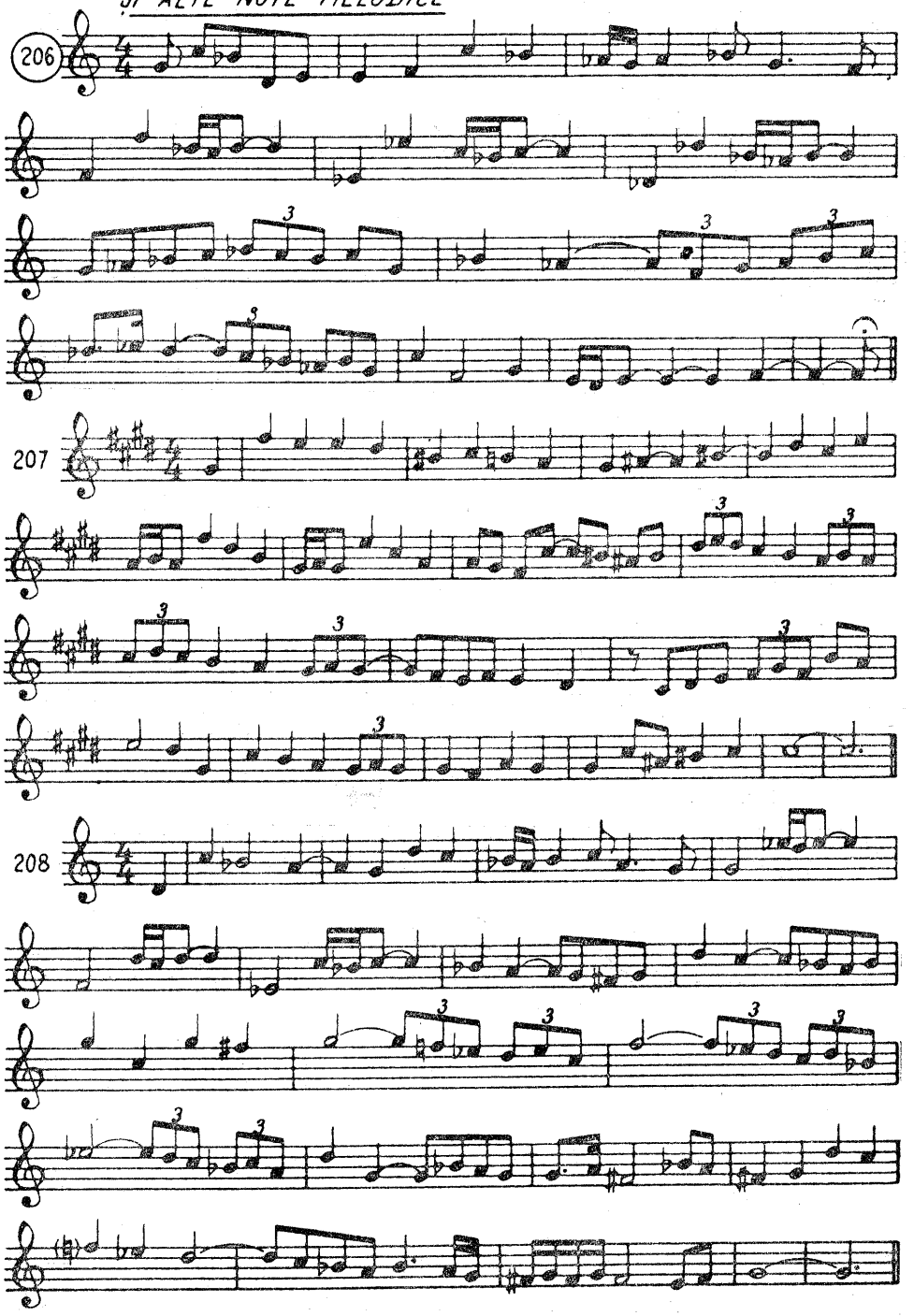
APOGIATURI MULTIPLE

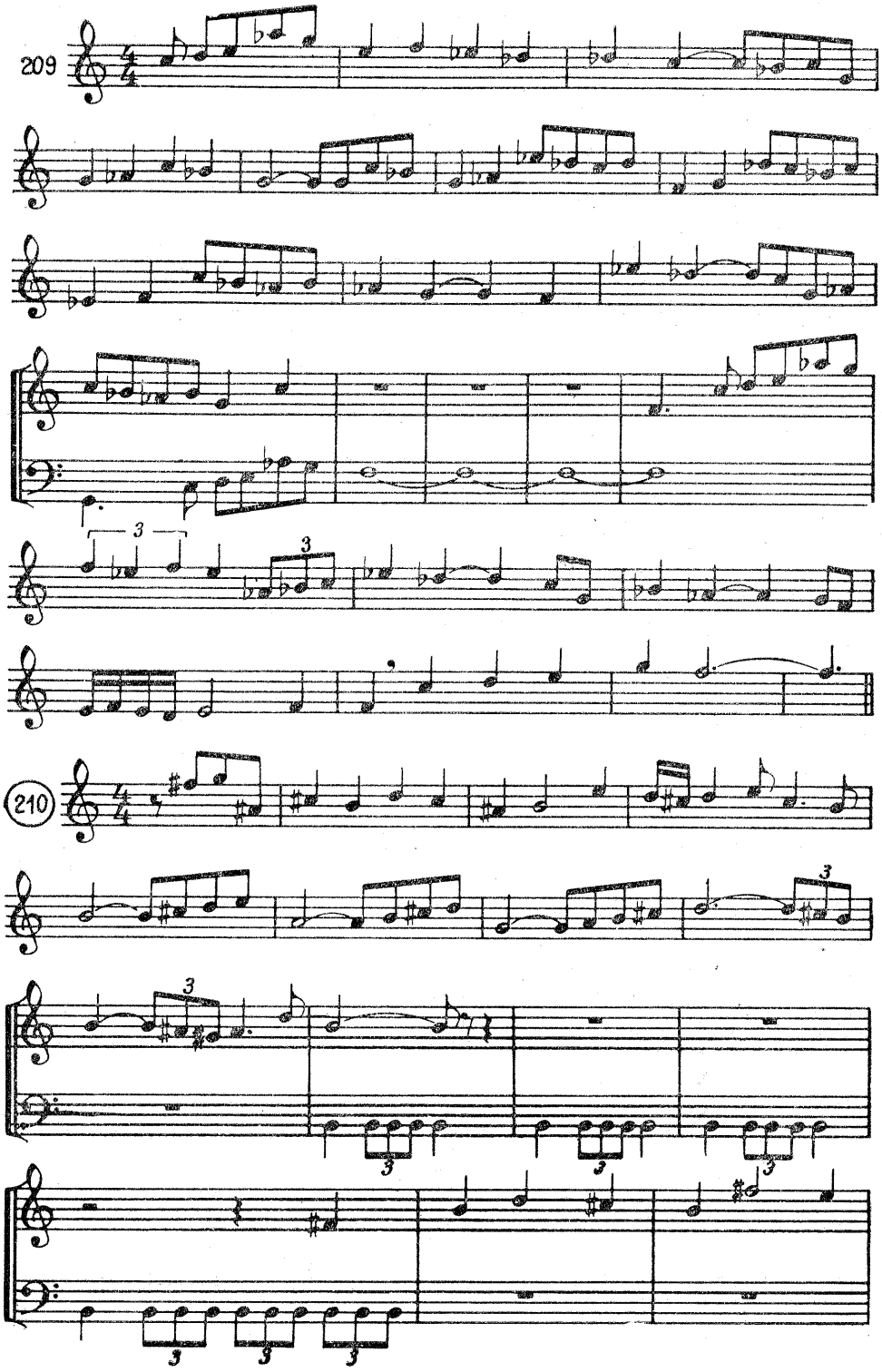


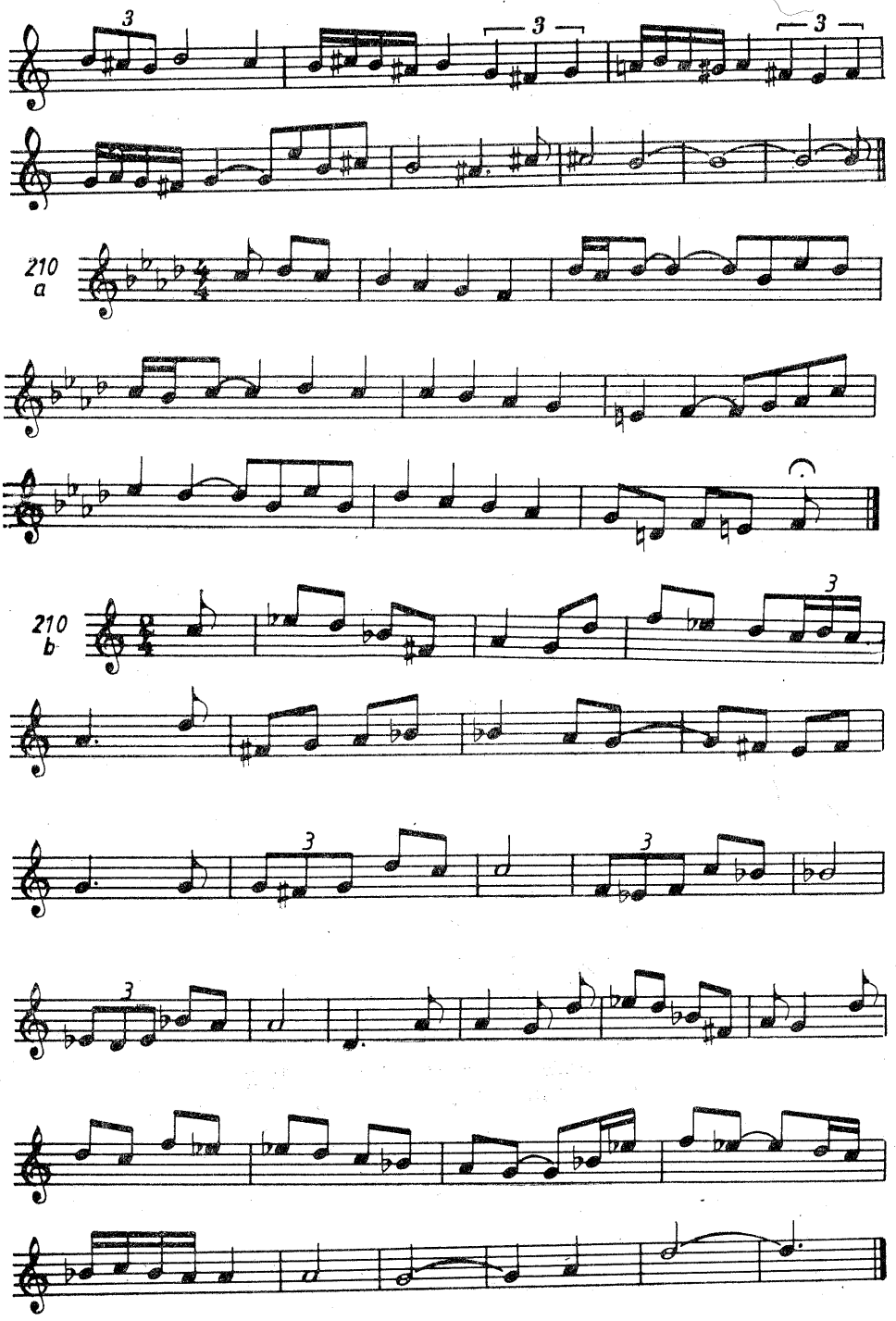



199
NOTA DE PASAJ
200
201
202
V
I
IV7
VII 7 6 5
BRODERIA
203
204
205

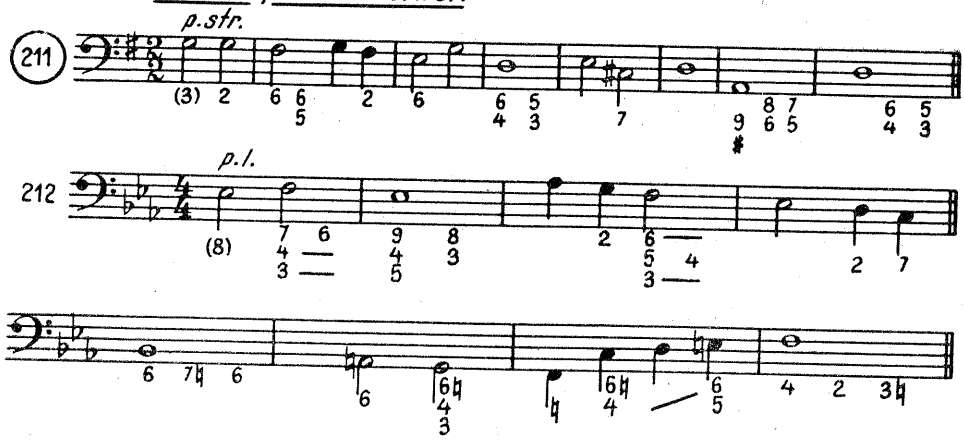
ȘI ALTE NOTE MELODICE

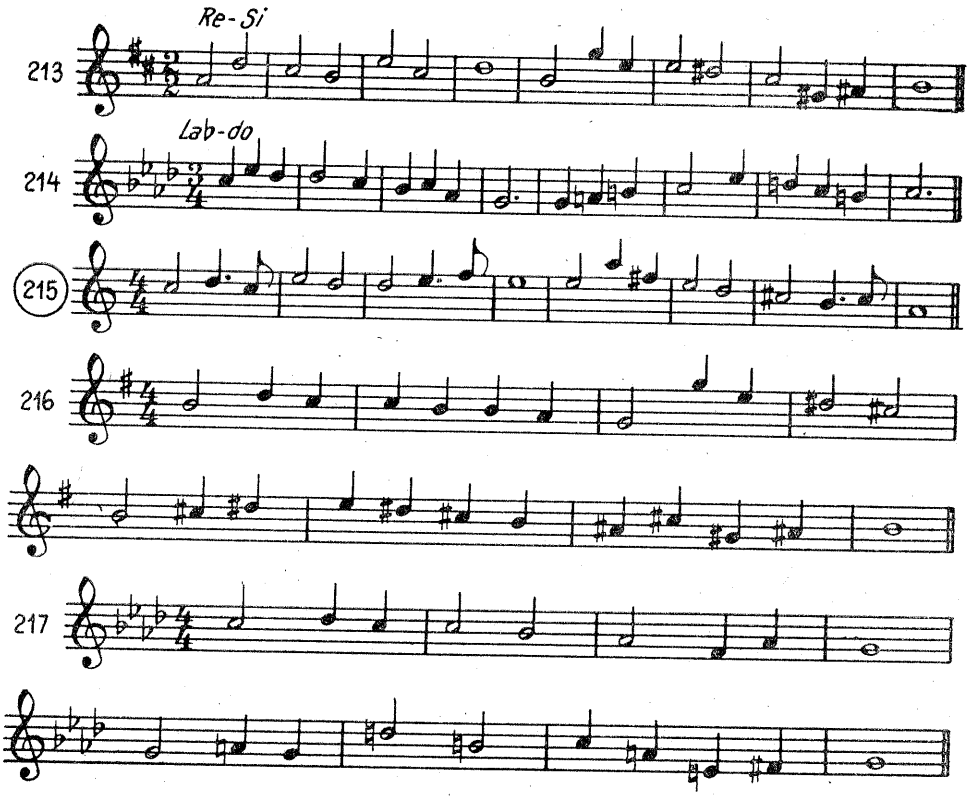


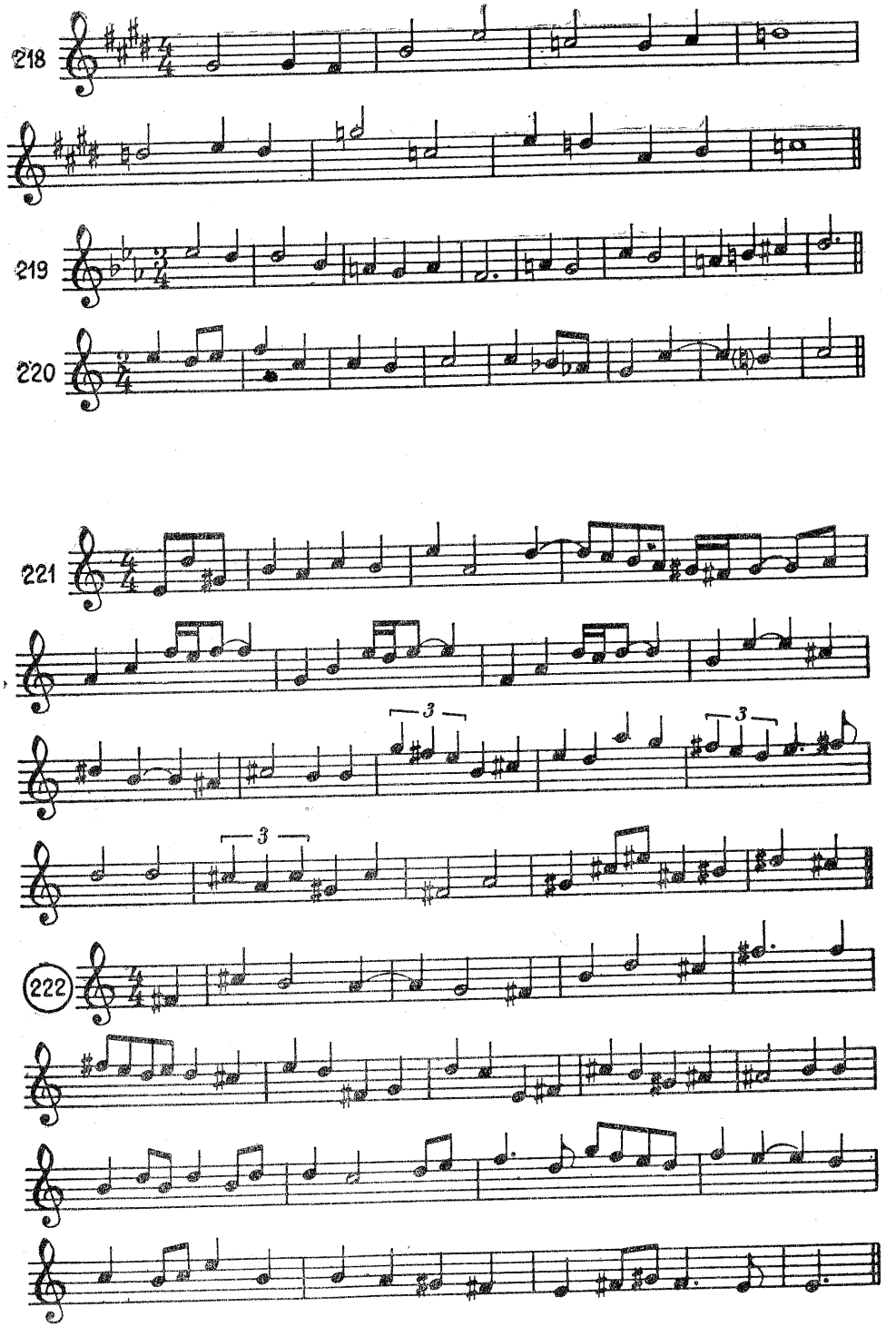

209
210

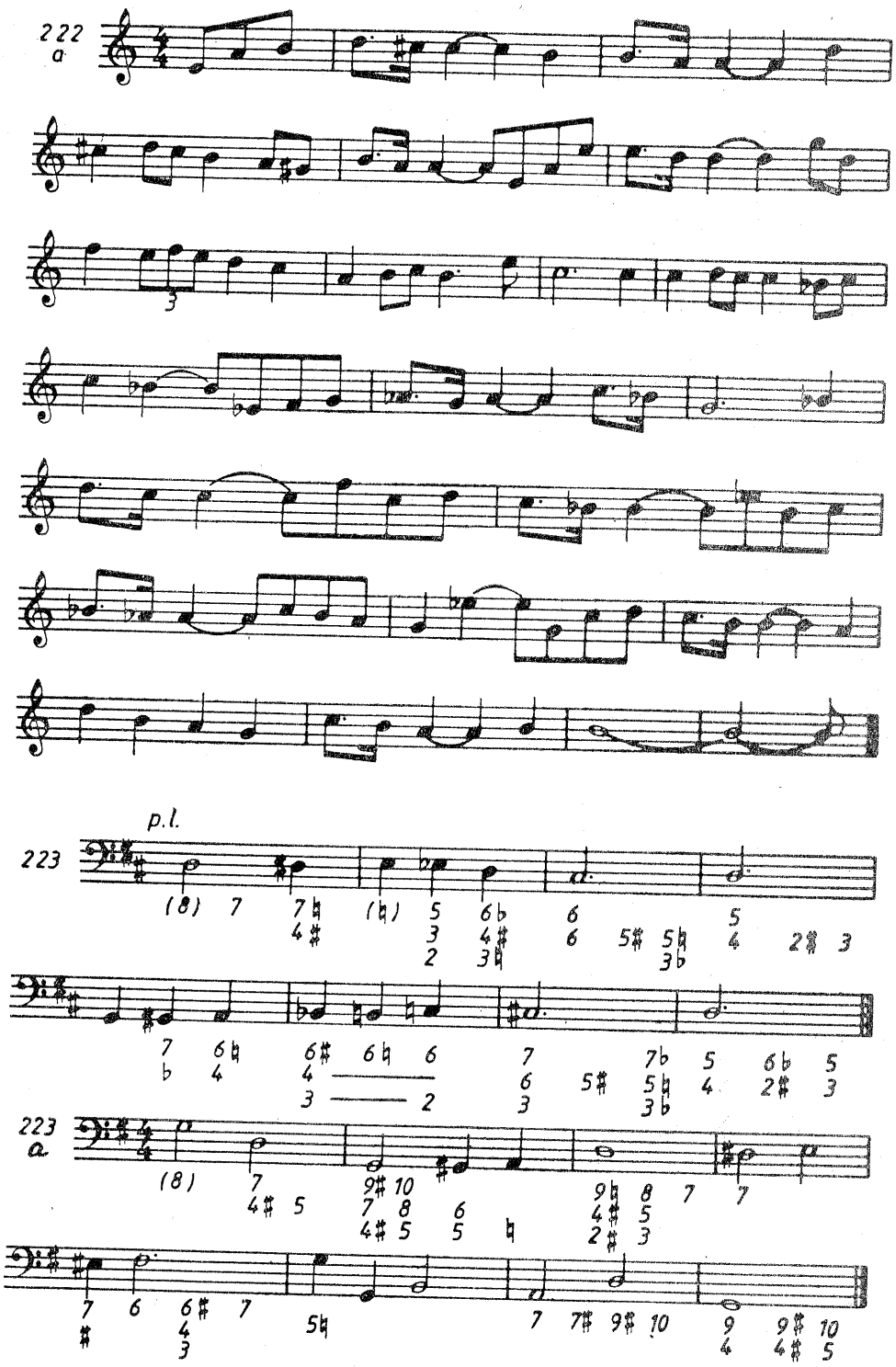

210
a
210
b

MODULAȚIA DIATONICĂ

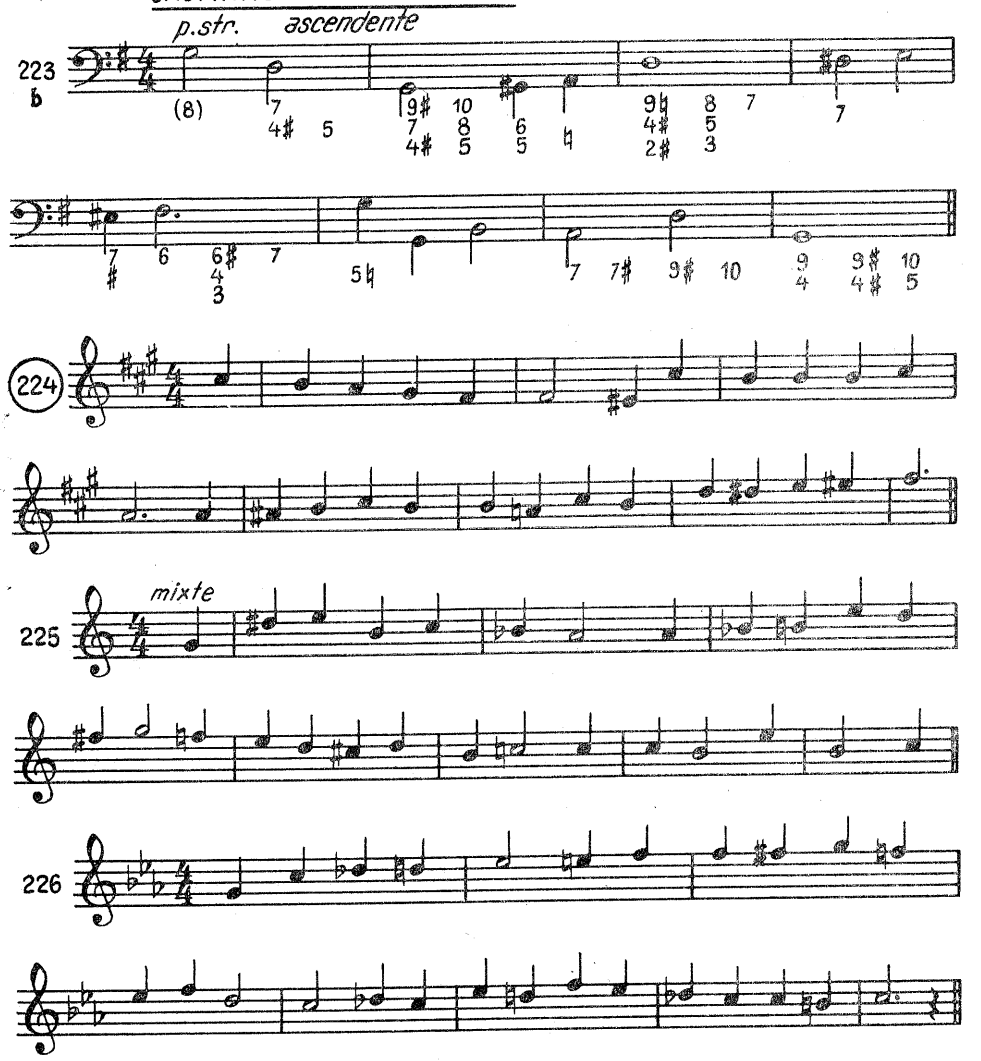




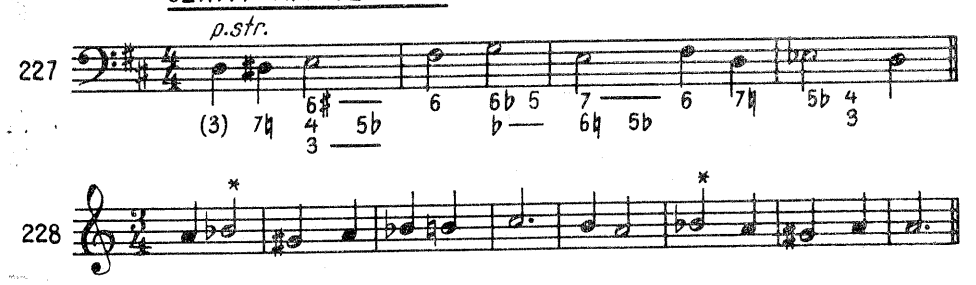

218
219
220
221
3
3
3
222


222
a
p.l.
223
223
a

CROMATISME NEMODULANTE



SEXTA NAPOLITANĂ



MODULAȚIA CU SEXTA NAPOLITANĂ

229 p.str.

(3) 4 3 6♮ 6 5 3 4 3 8 7 2 3 6♭ ♮ 9 7♭ ♮ 6♮ 5♮ 7♭ 6 5♮ 3 6♭ 2♯ 5♮ 3

230

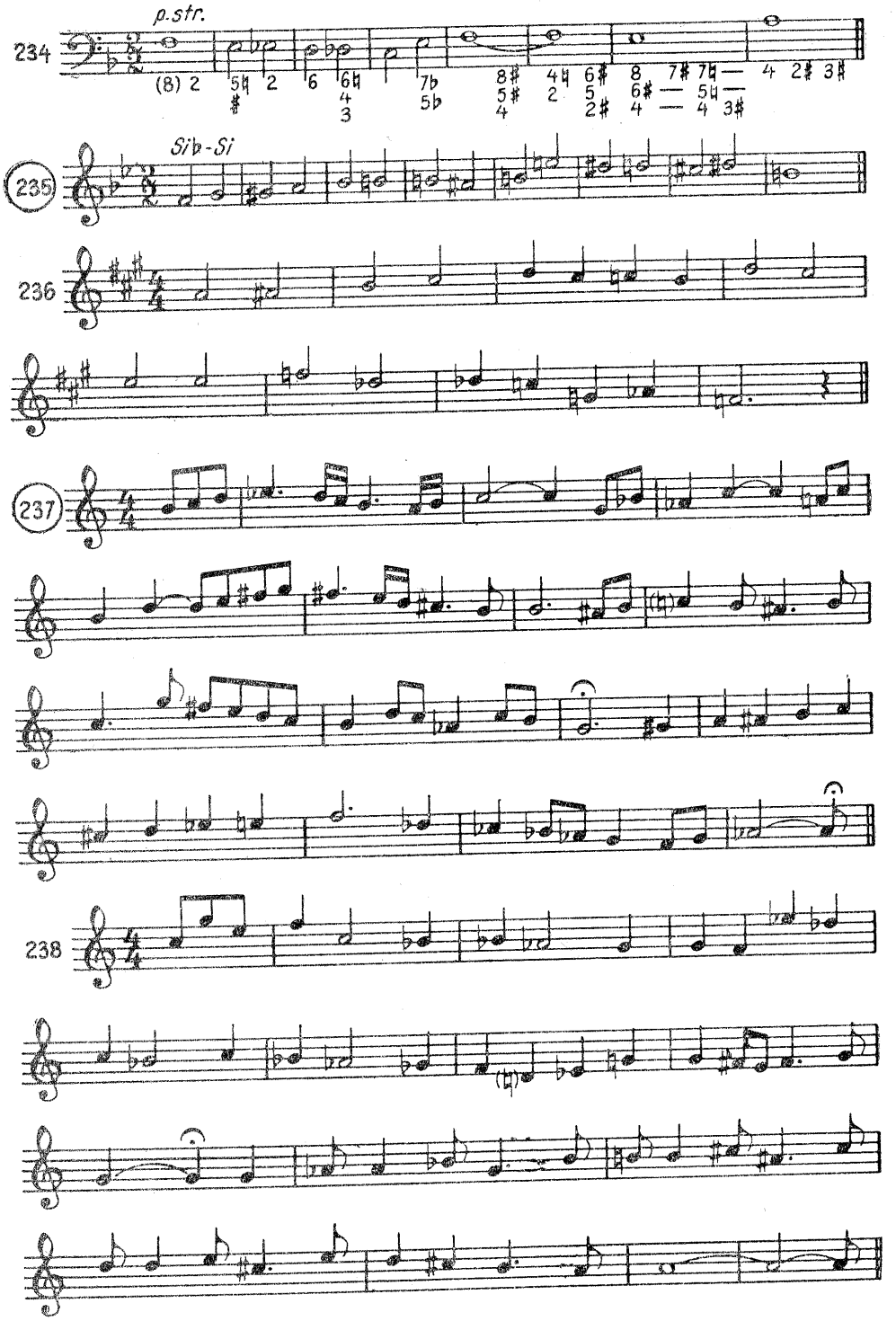
231

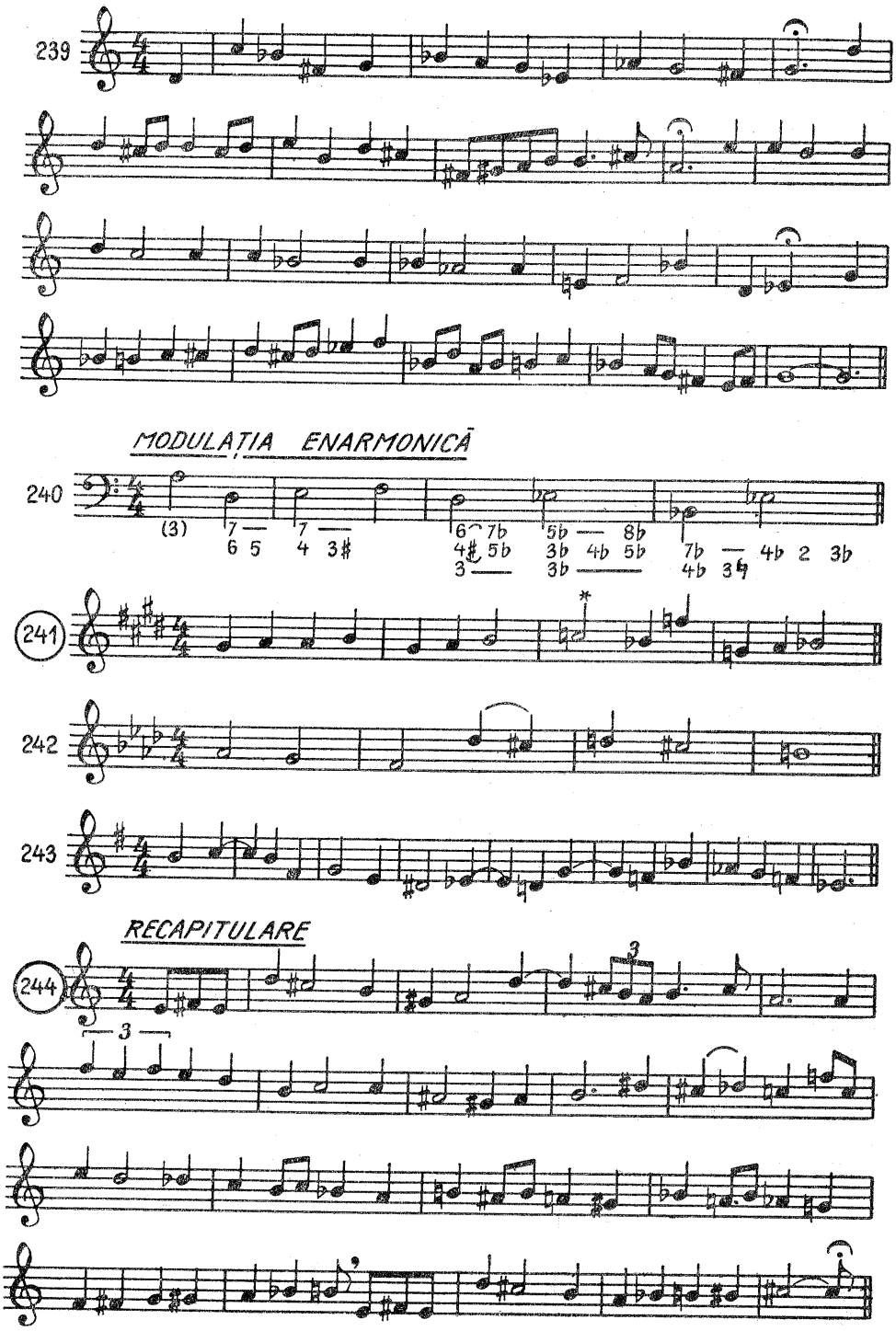
232

MODULAȚIA CROMATICĂ

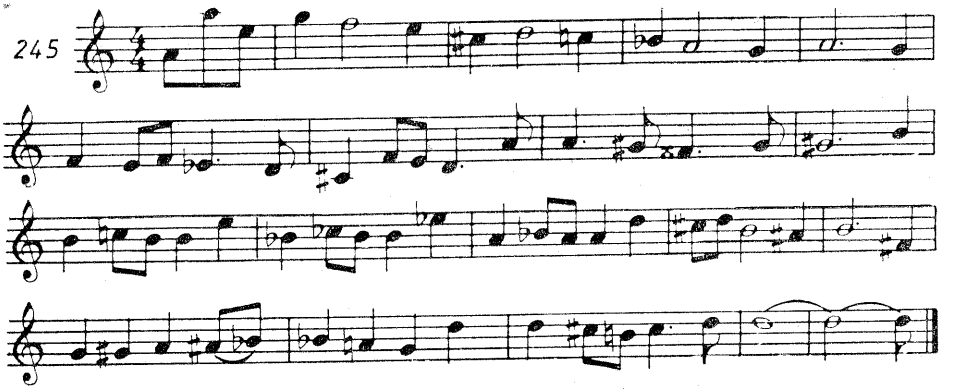
233 p.str.

(8) 4 2♯ 6♯ 4 7 ♯ 7♯ 6♯ 2♯ 3 4♮ 8 2 6♭ 3♯ 5


p.str.
234
(8) 2 5♮ 2 6 6♮ 7♭ 8♯ 4♮ 6♯ 8 7♯ 7♮ — 4 2♯ 3♯
♯ 4 5♭ 5♯ 2 5 6♯ — 5♮ —
3 4 2♯ 4 — 4 3♯
Si♭-Si
235
236
237
238

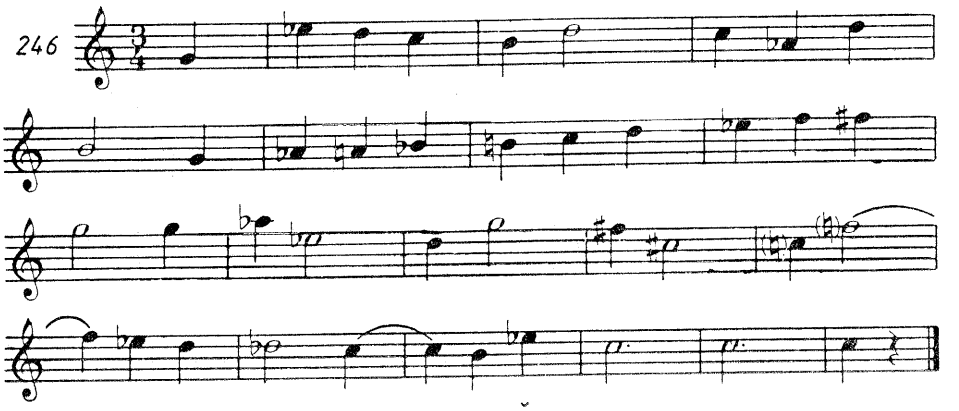

239
MODULAȚIA ENARMONICĂ
240
(3)
7 —
6 5
7 —
4 3#
6 7b
4# 5b
3 —
5b — 8b
3b 4b 5b
3b —
7b — 4b 2 3b
4b 3b
241
242
243
RECAPITULARE
244
3
3

245



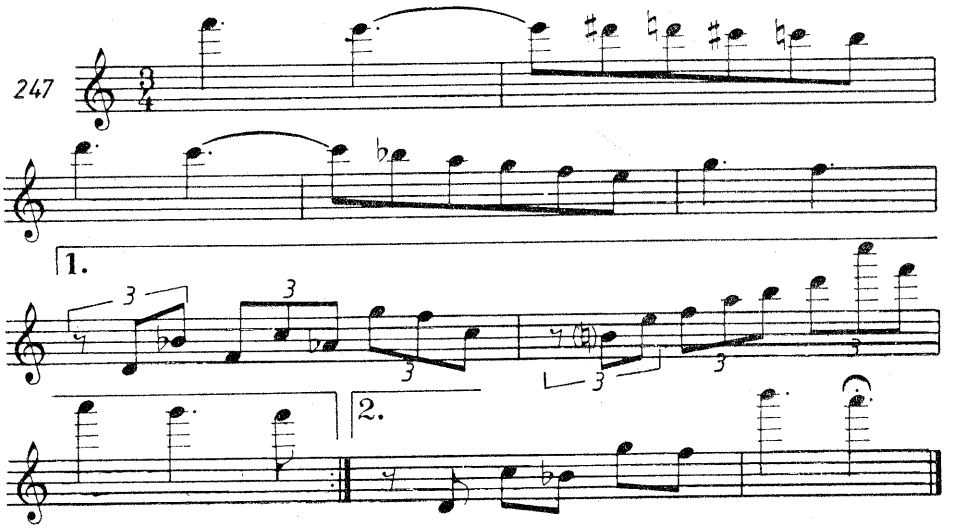
ARMONIZAREA LA 2,3,5 ȘI MAI MULTE VOCI

246



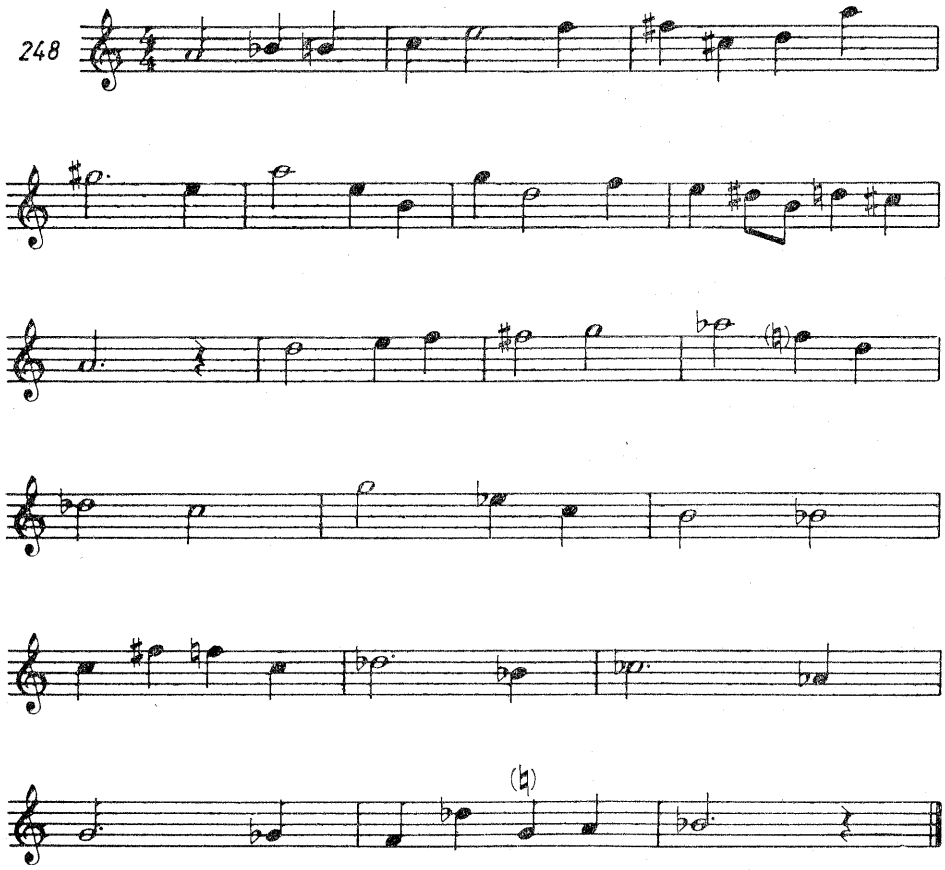
ARMONIZAREA INSTRUMENTALĂ

247



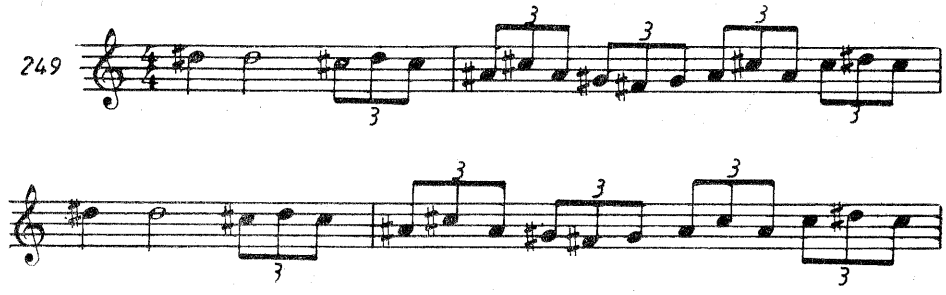
ACORDURILE DE 5, 6 ȘI MAI MULTE SUNETE

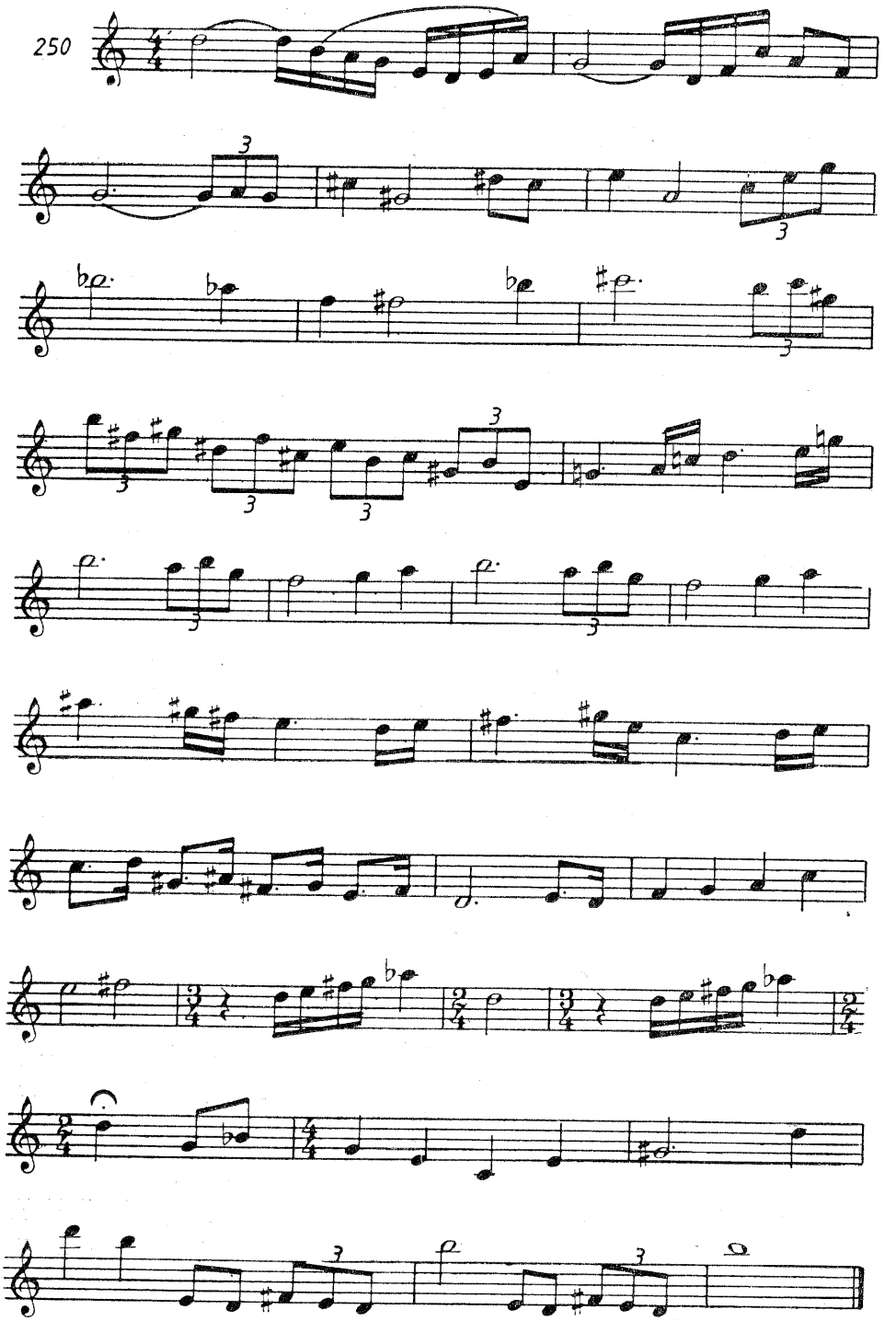
248



ARMONIA IMPRESIONISTĂ

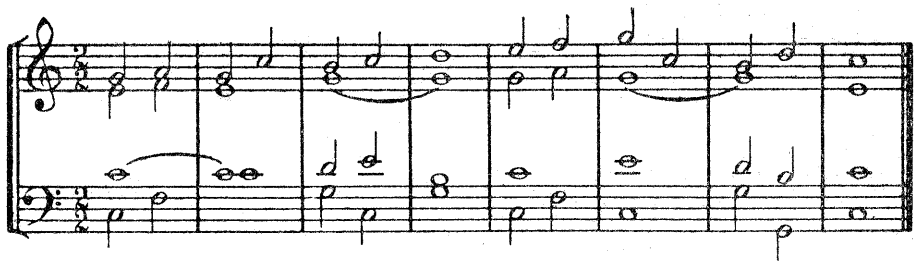
249



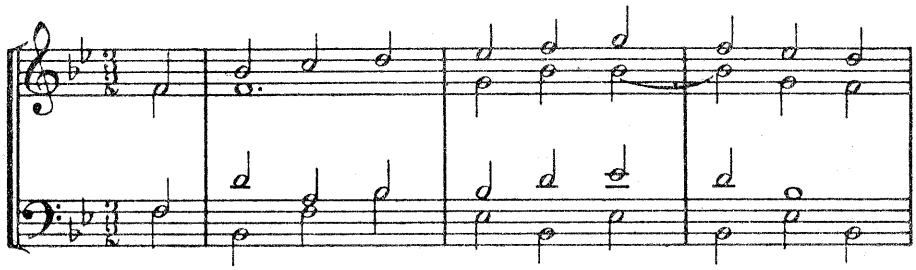

250

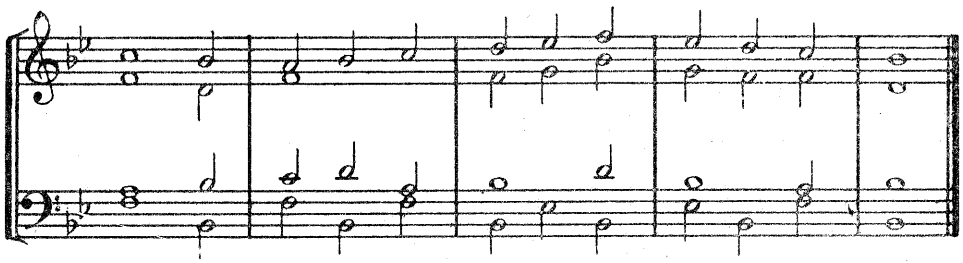
TEME REZOLVATE

1

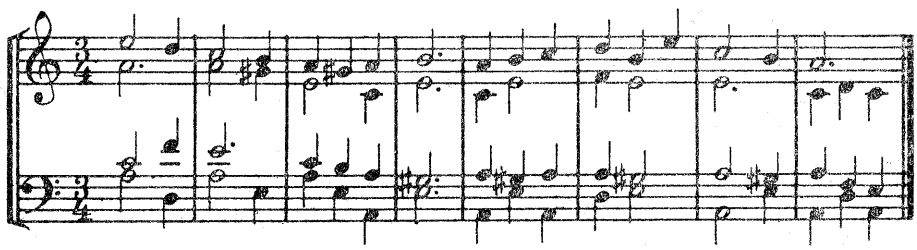


7

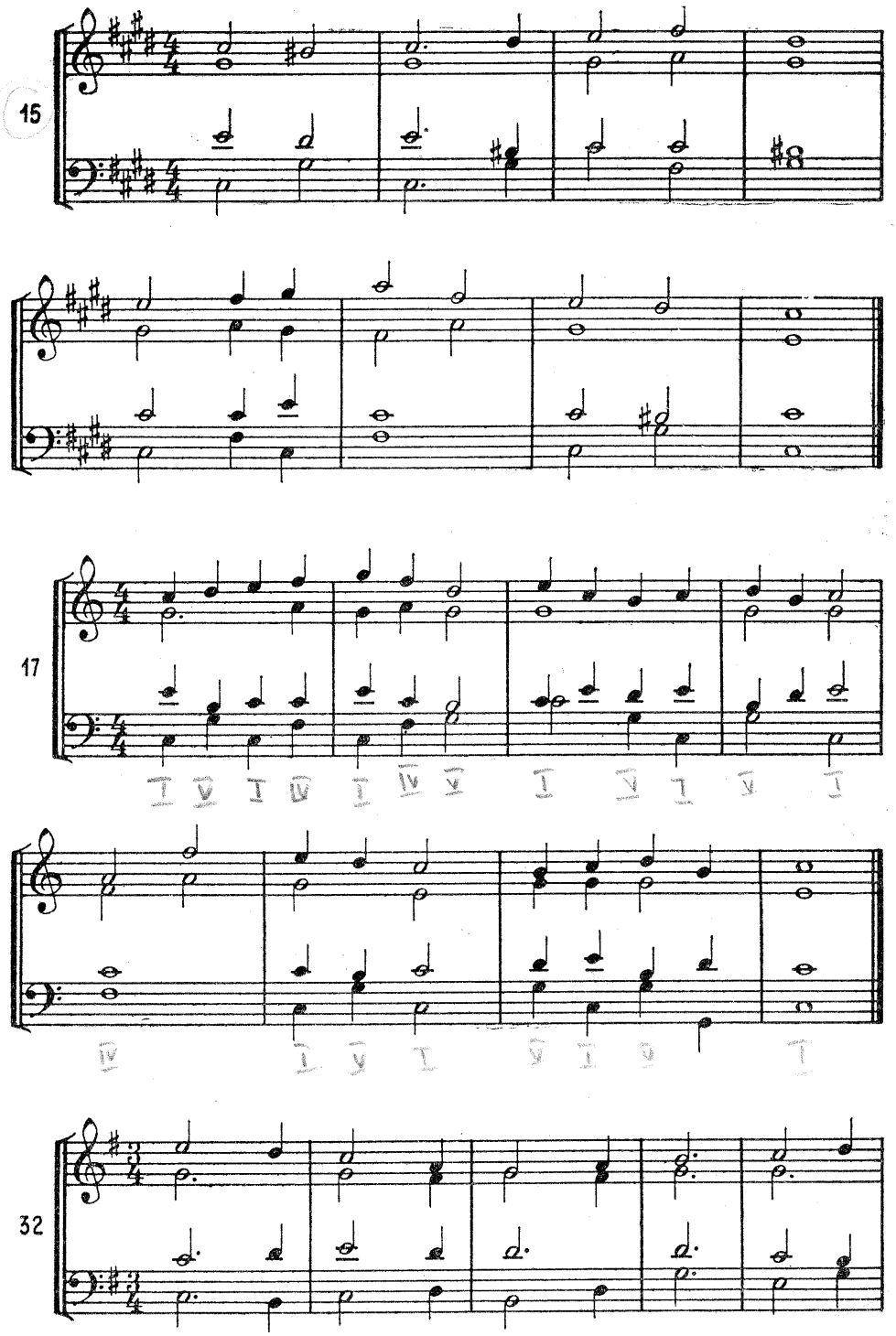


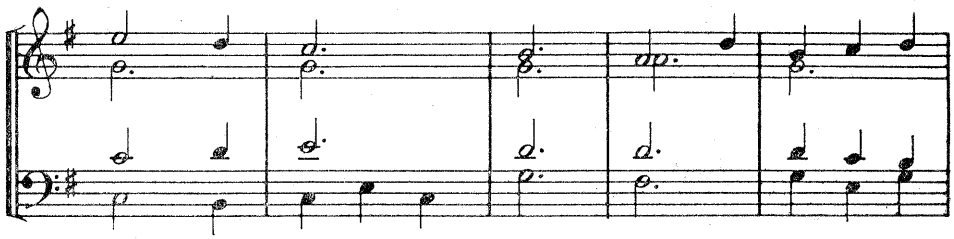


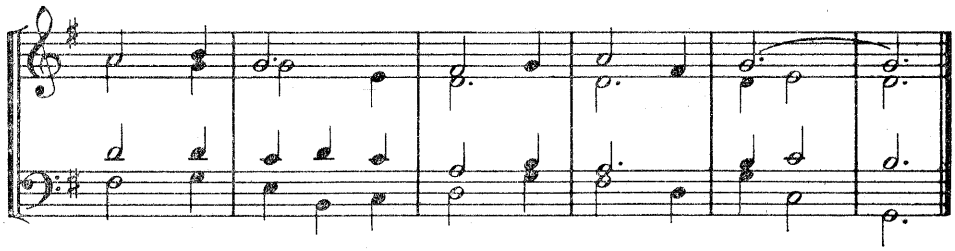
11

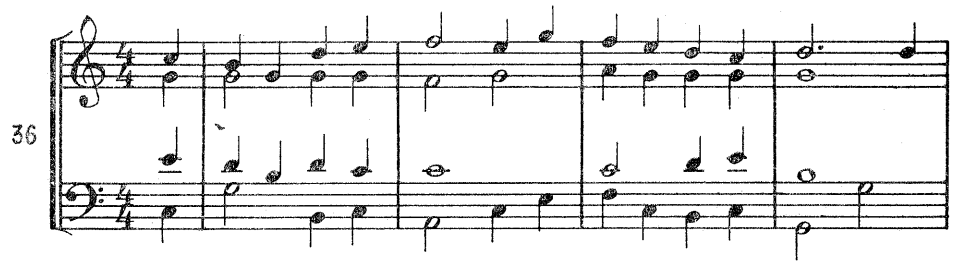


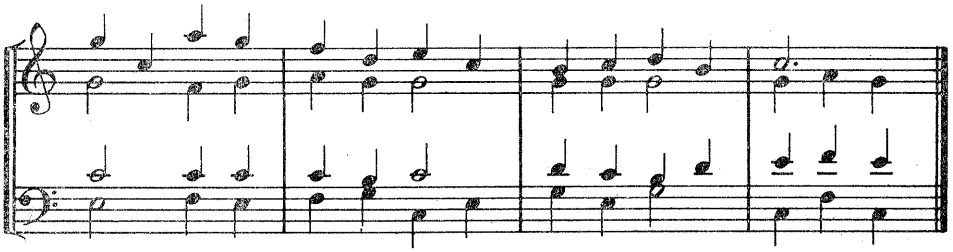
[1] *Rezolvarea prezentată aici nu constituie soluția unică, întrucît orice temă poate avea mai multe rezolvări corecte.*

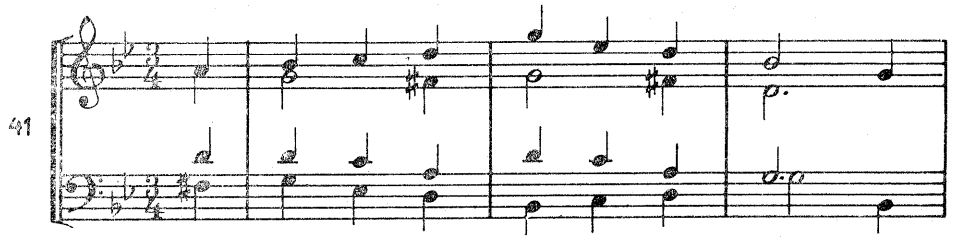

15
17
32

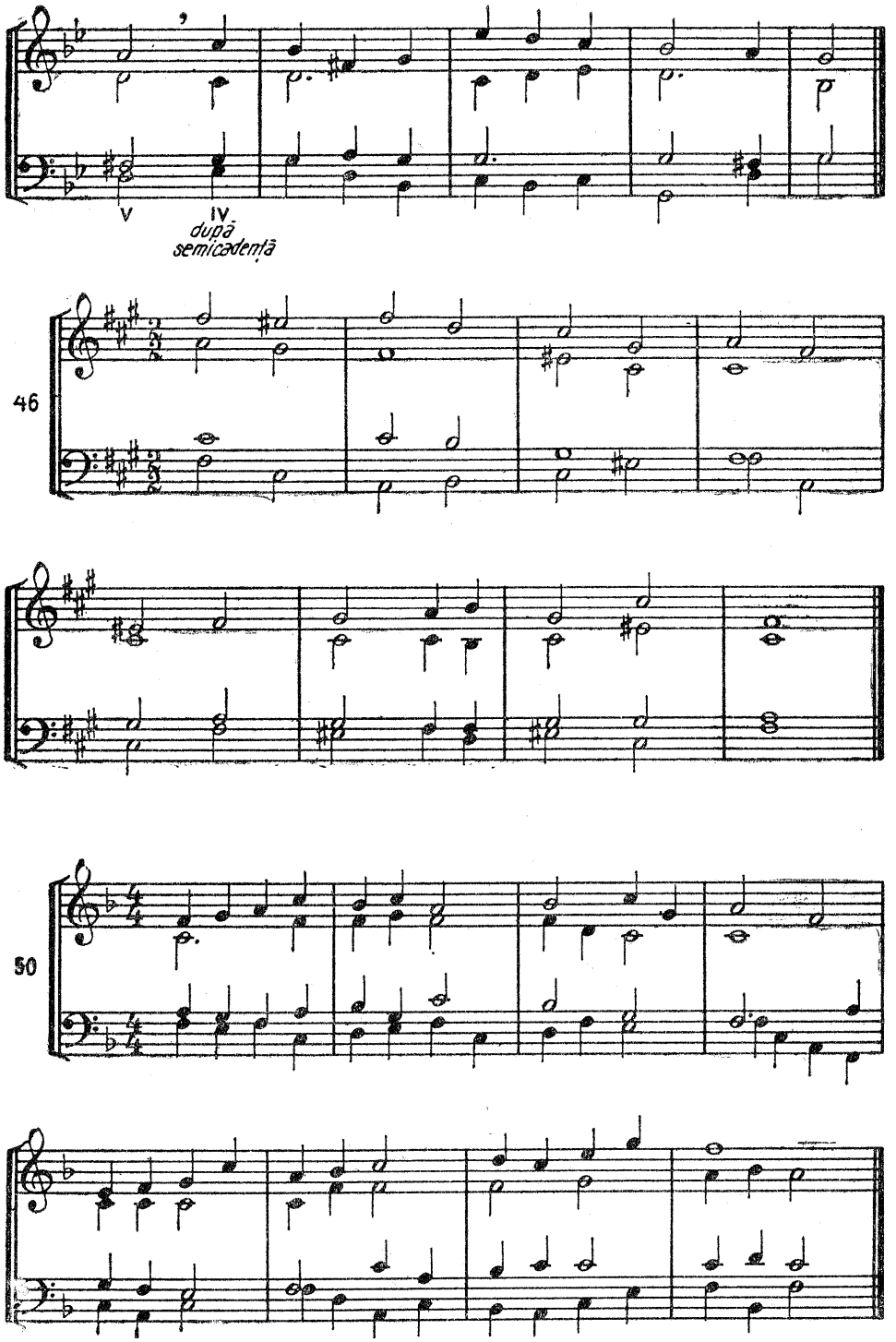


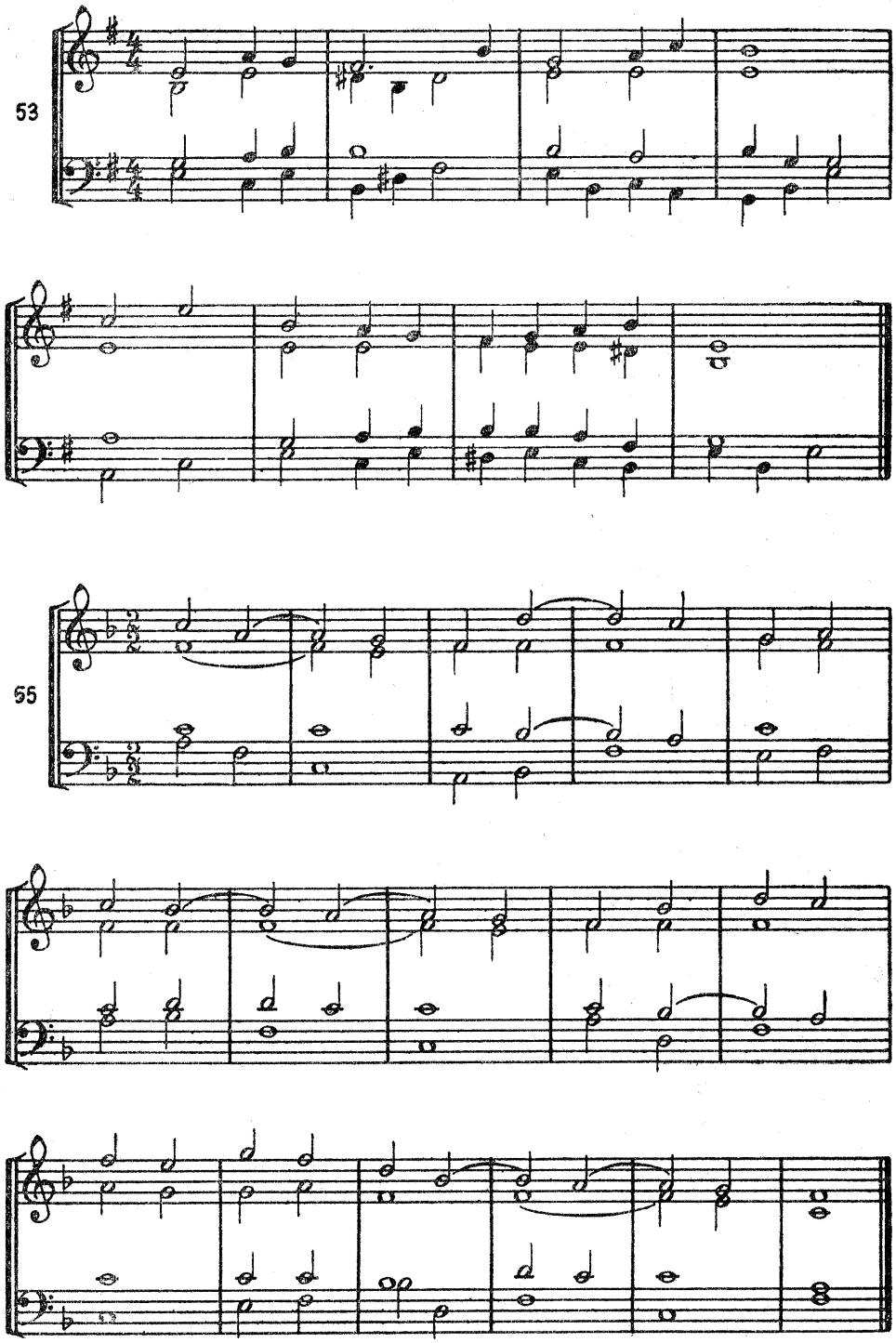


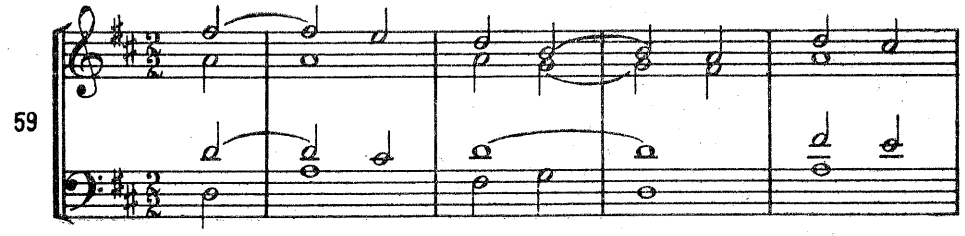

36

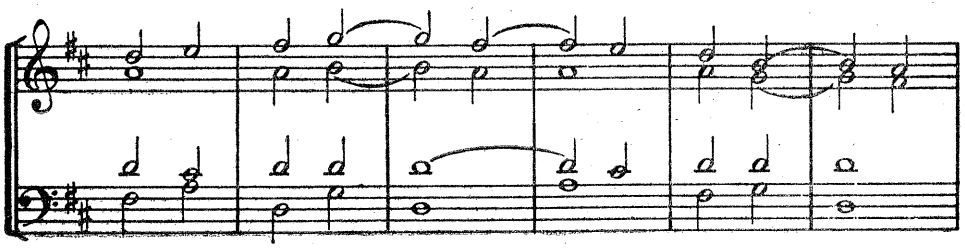


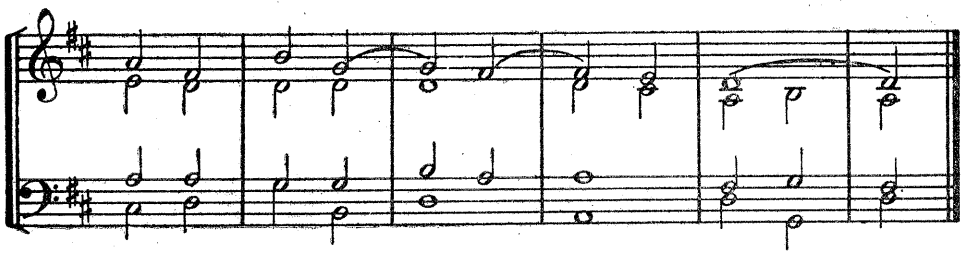

41

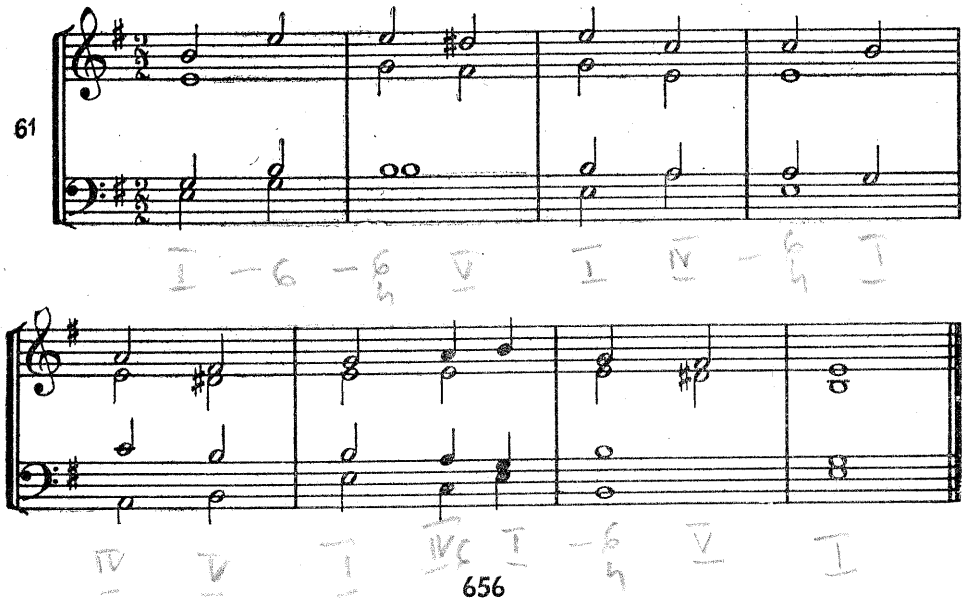

V
IV
după
semicadență
46
50

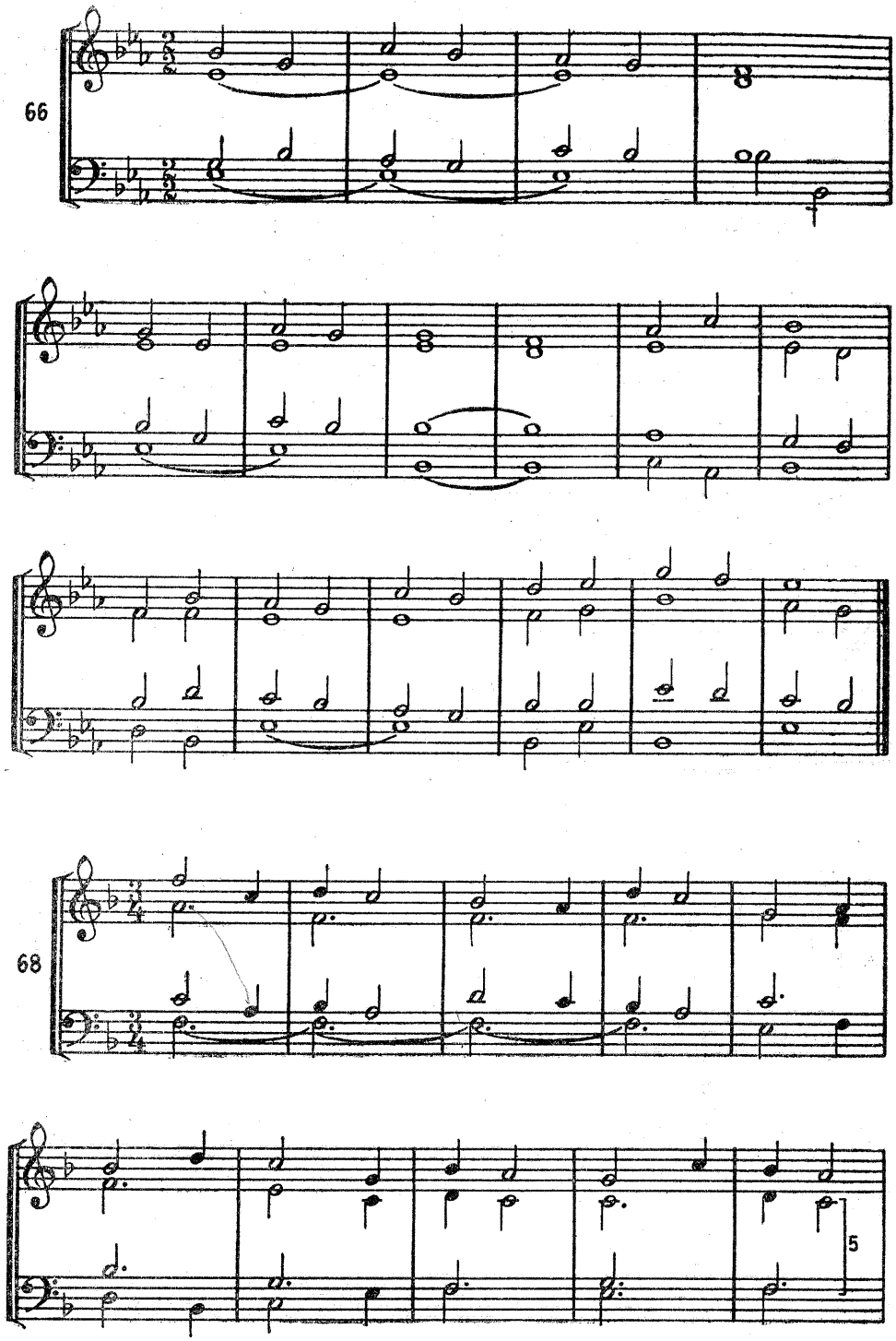

53
55

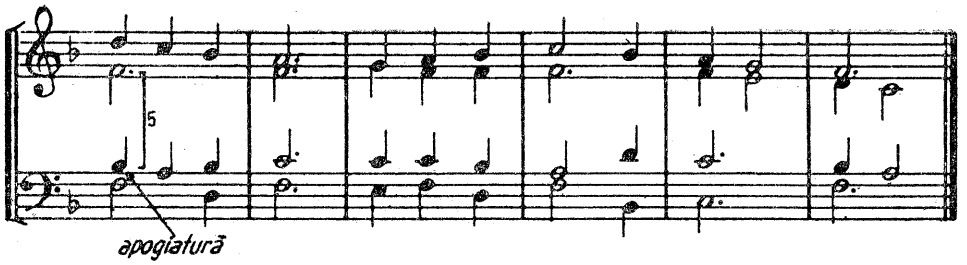

59

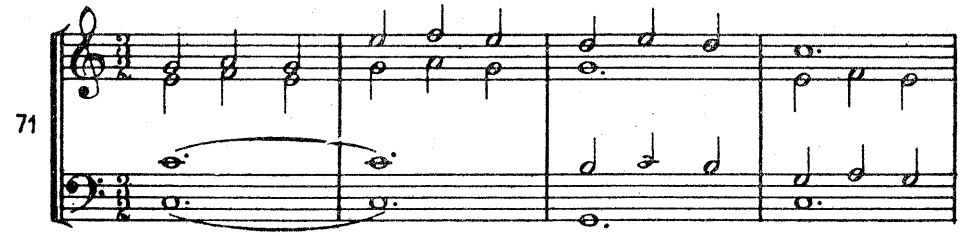


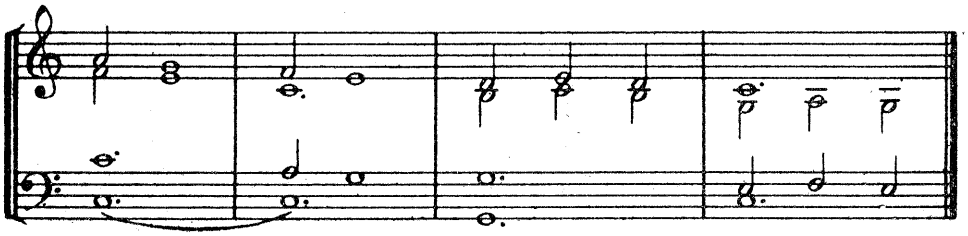


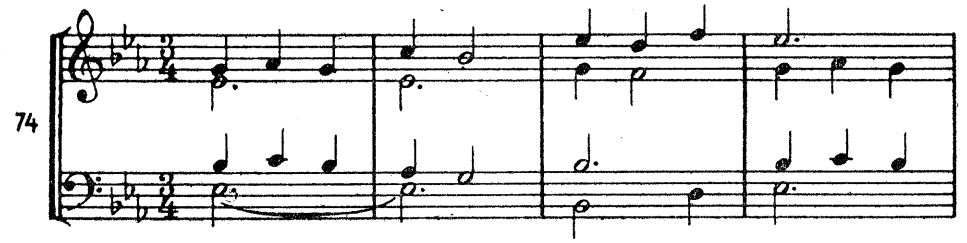

61
I – 6 – 6/4 V I IV – 6/4 I
IV V I IVc I – 6/4 V I

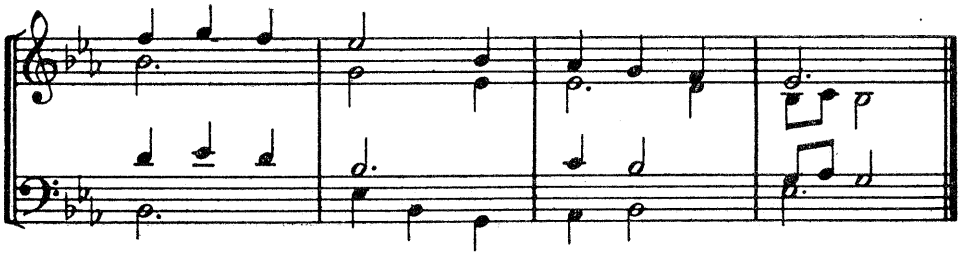

66
68
5

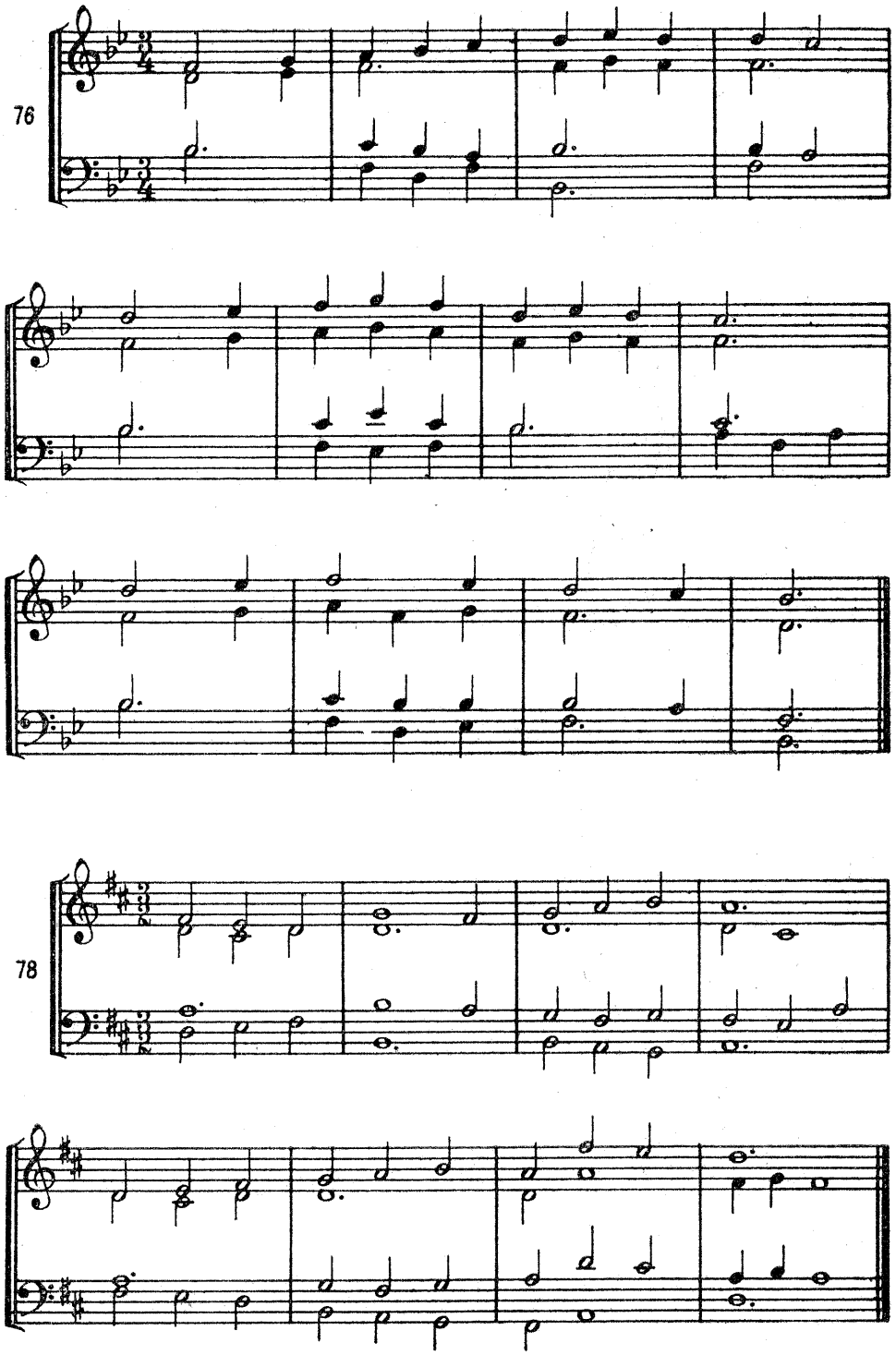

5
apogiatură

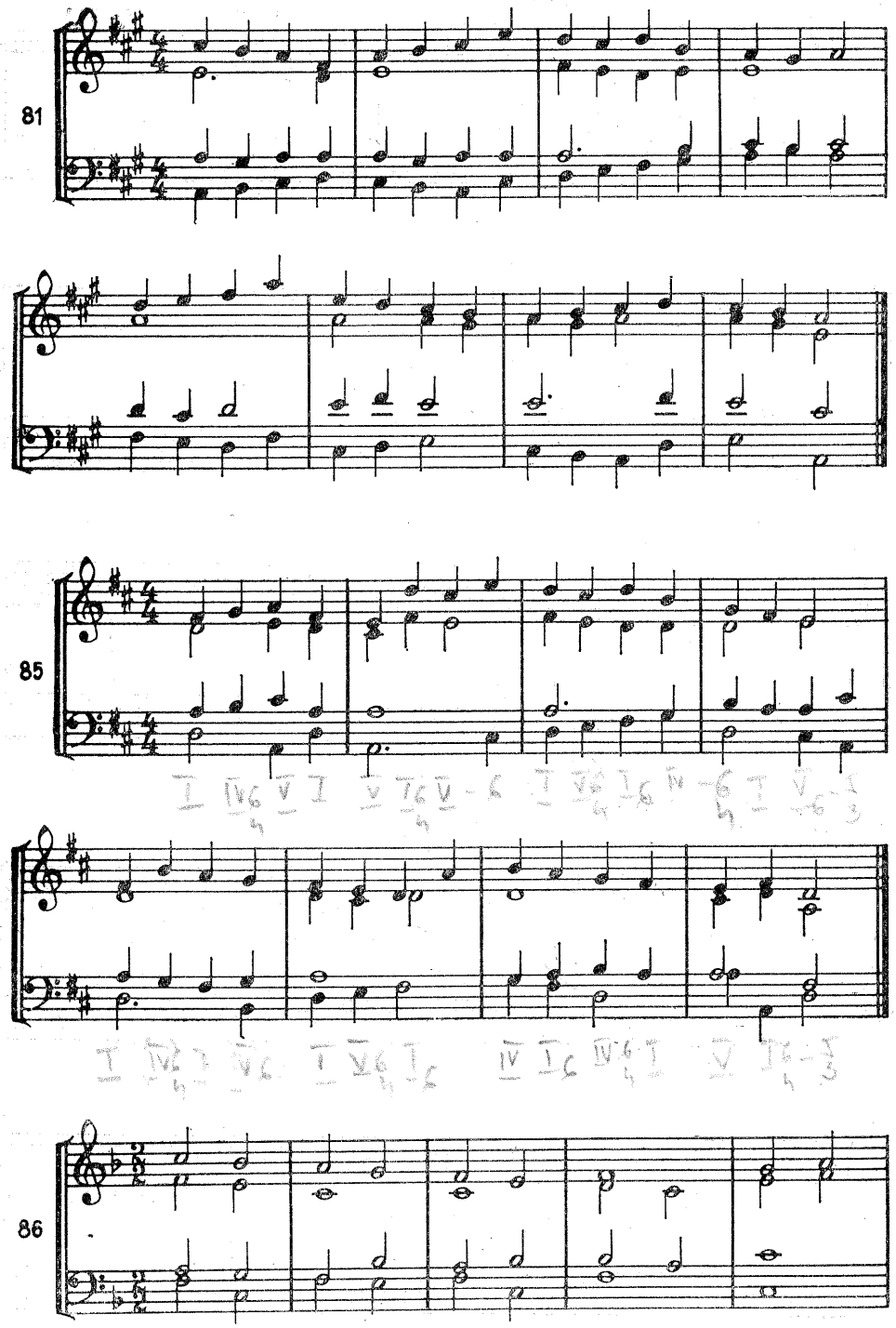

71

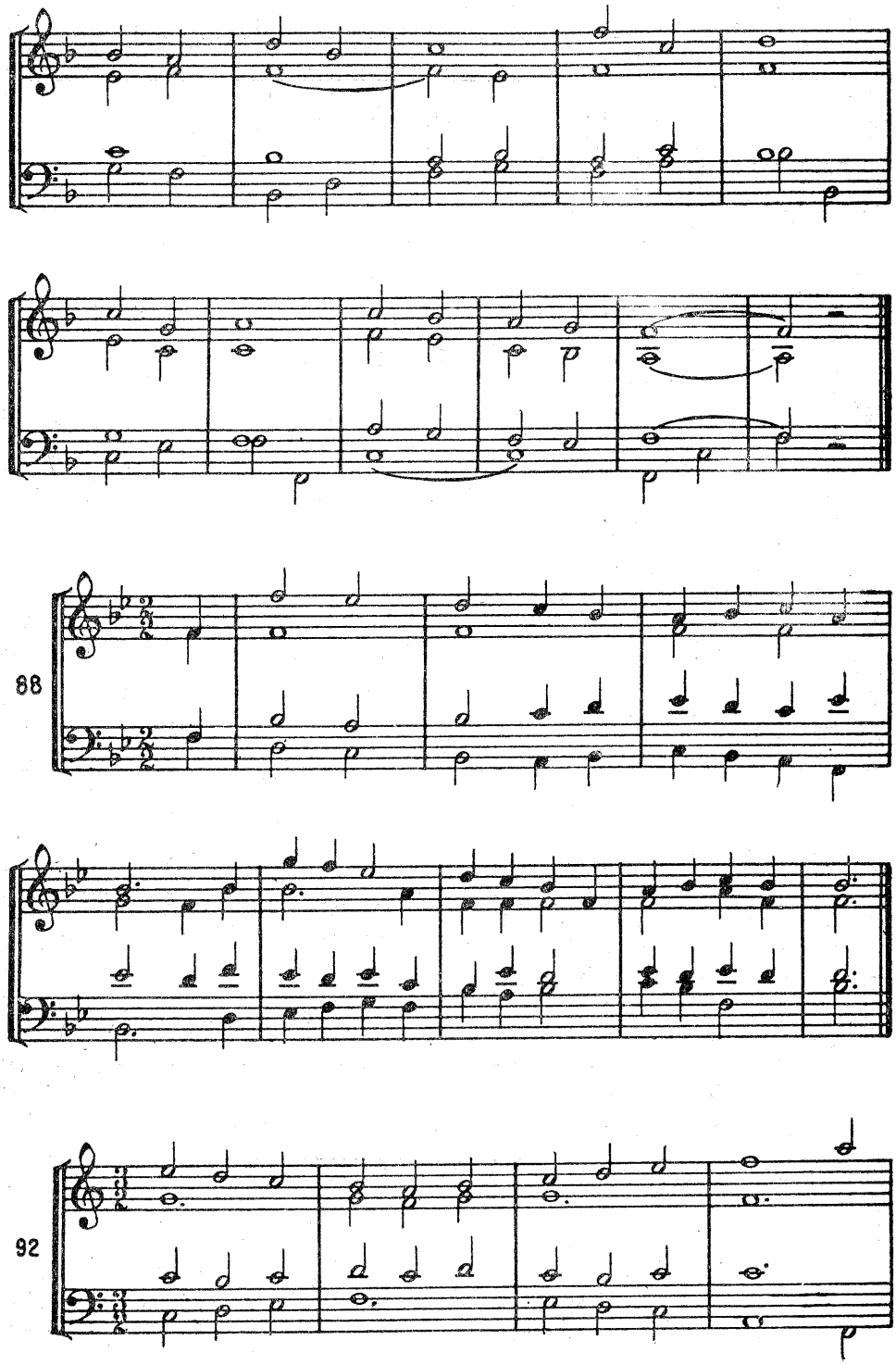


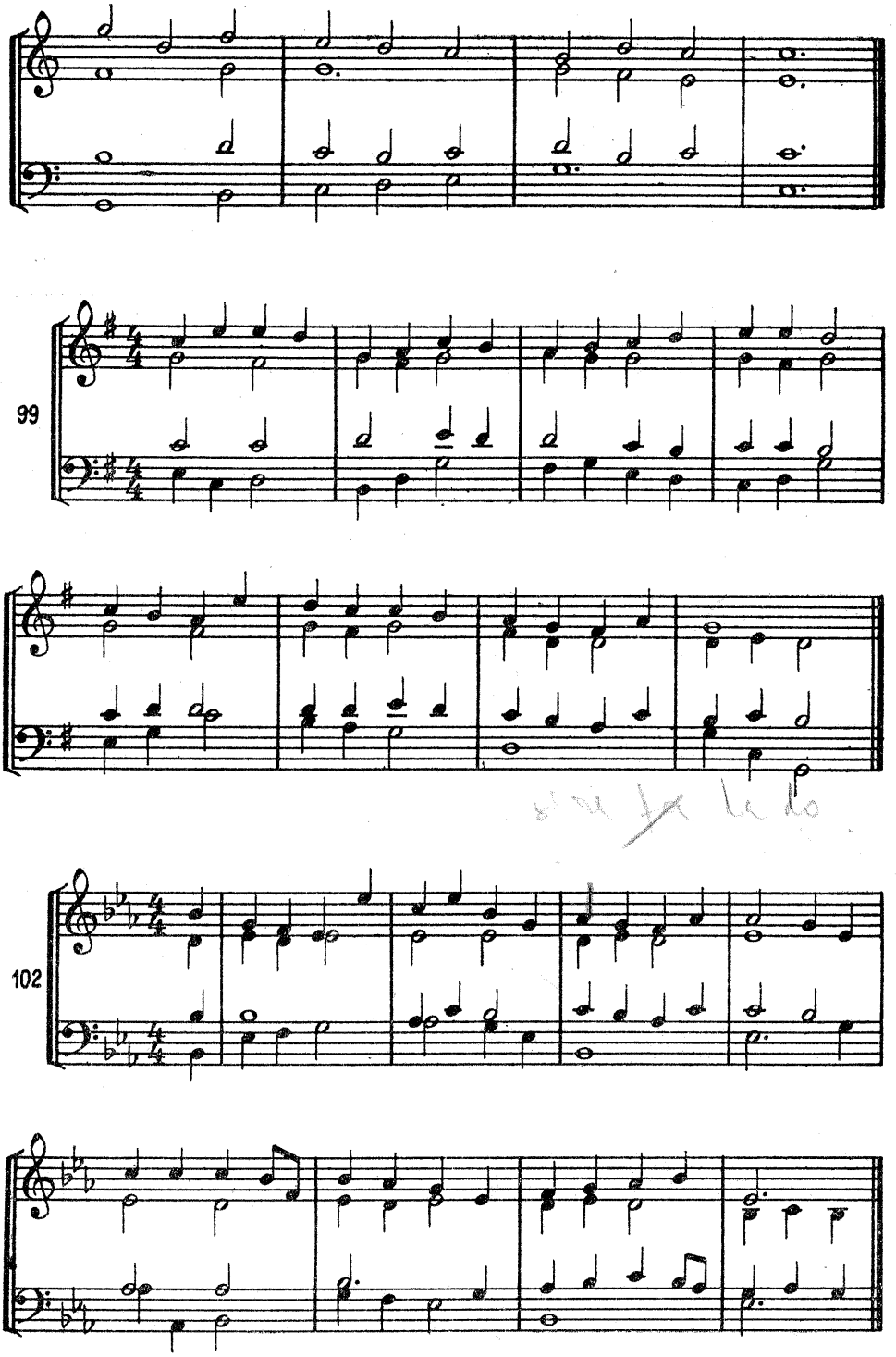

74

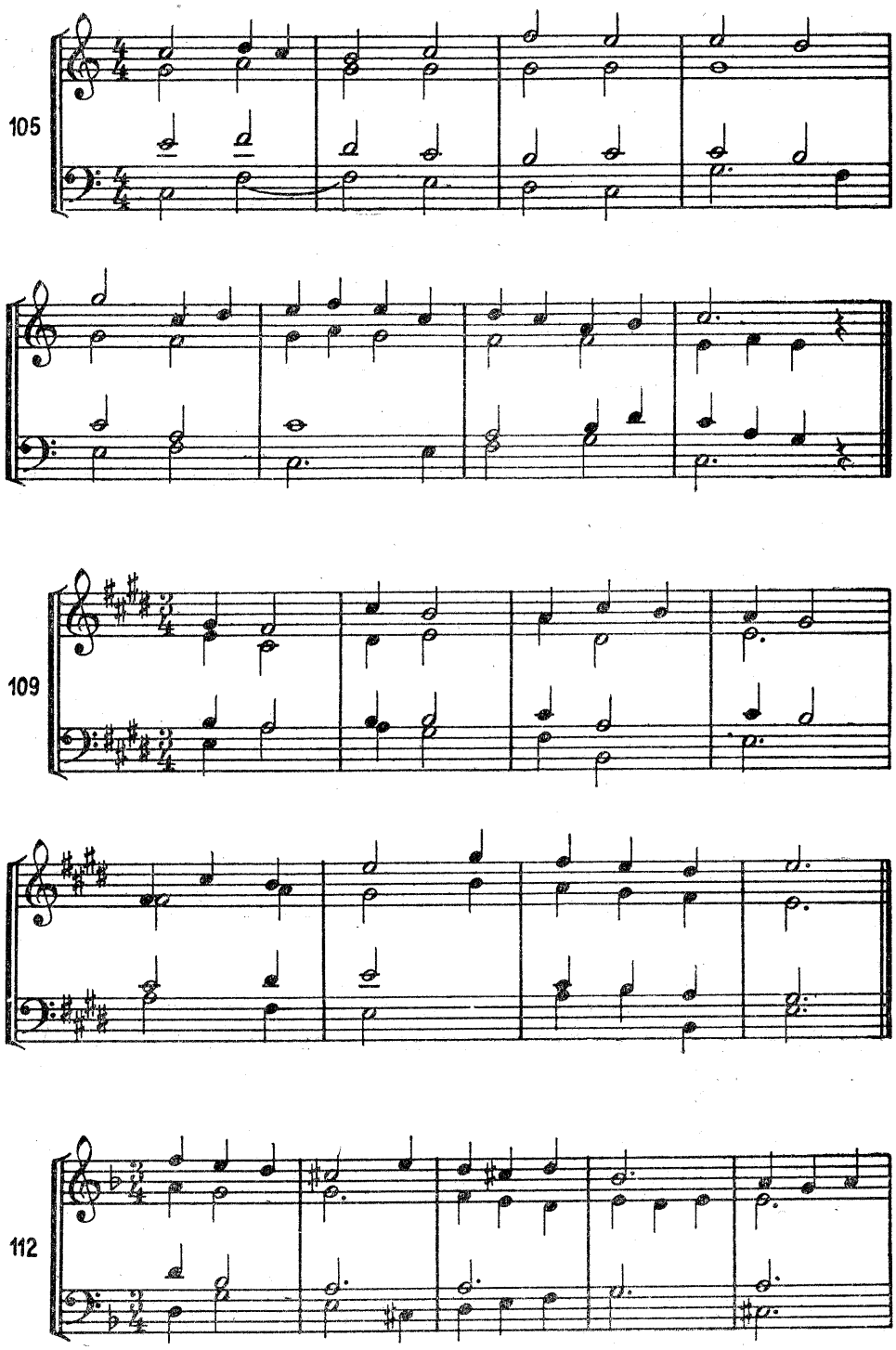


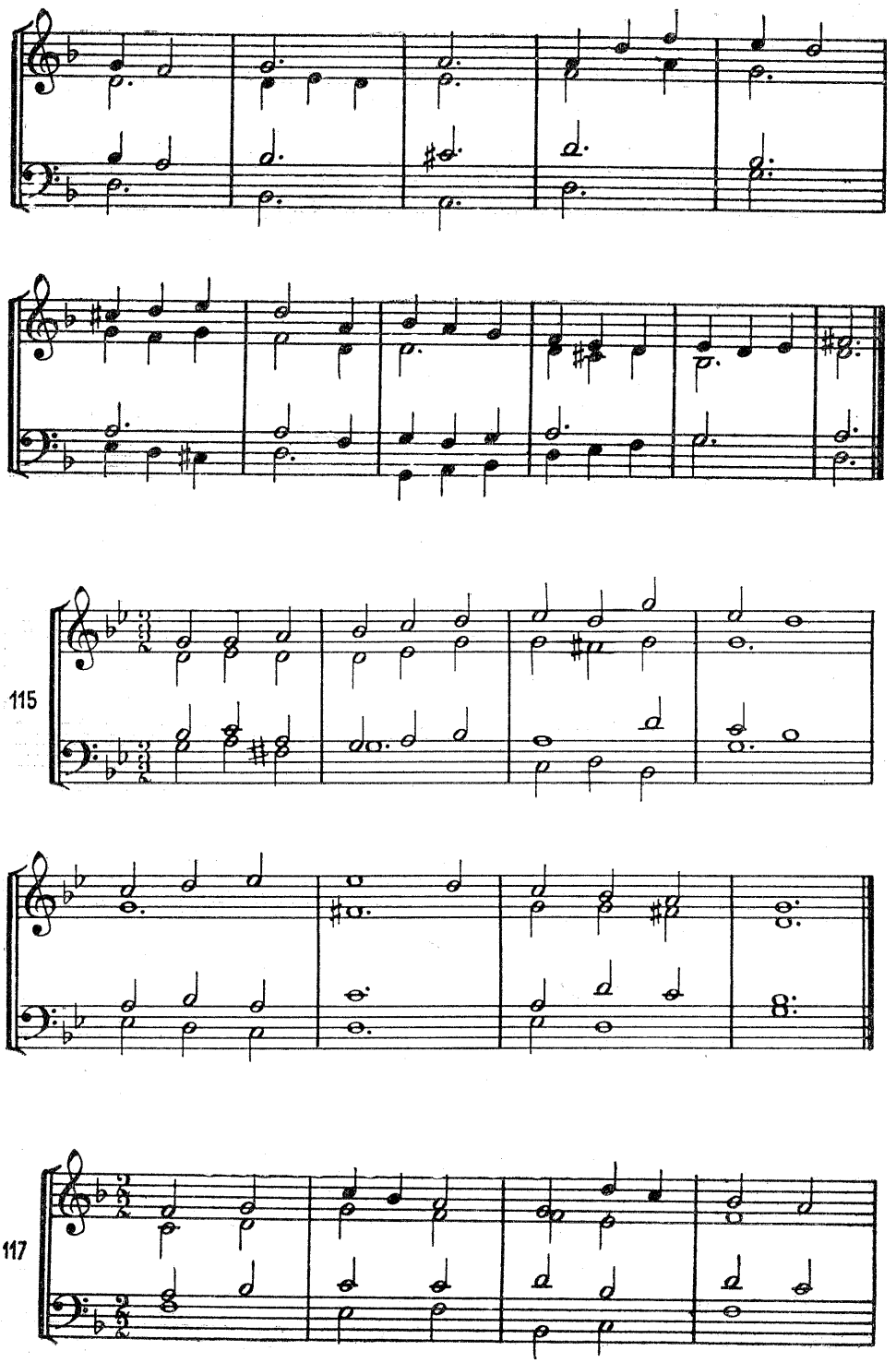

76
78

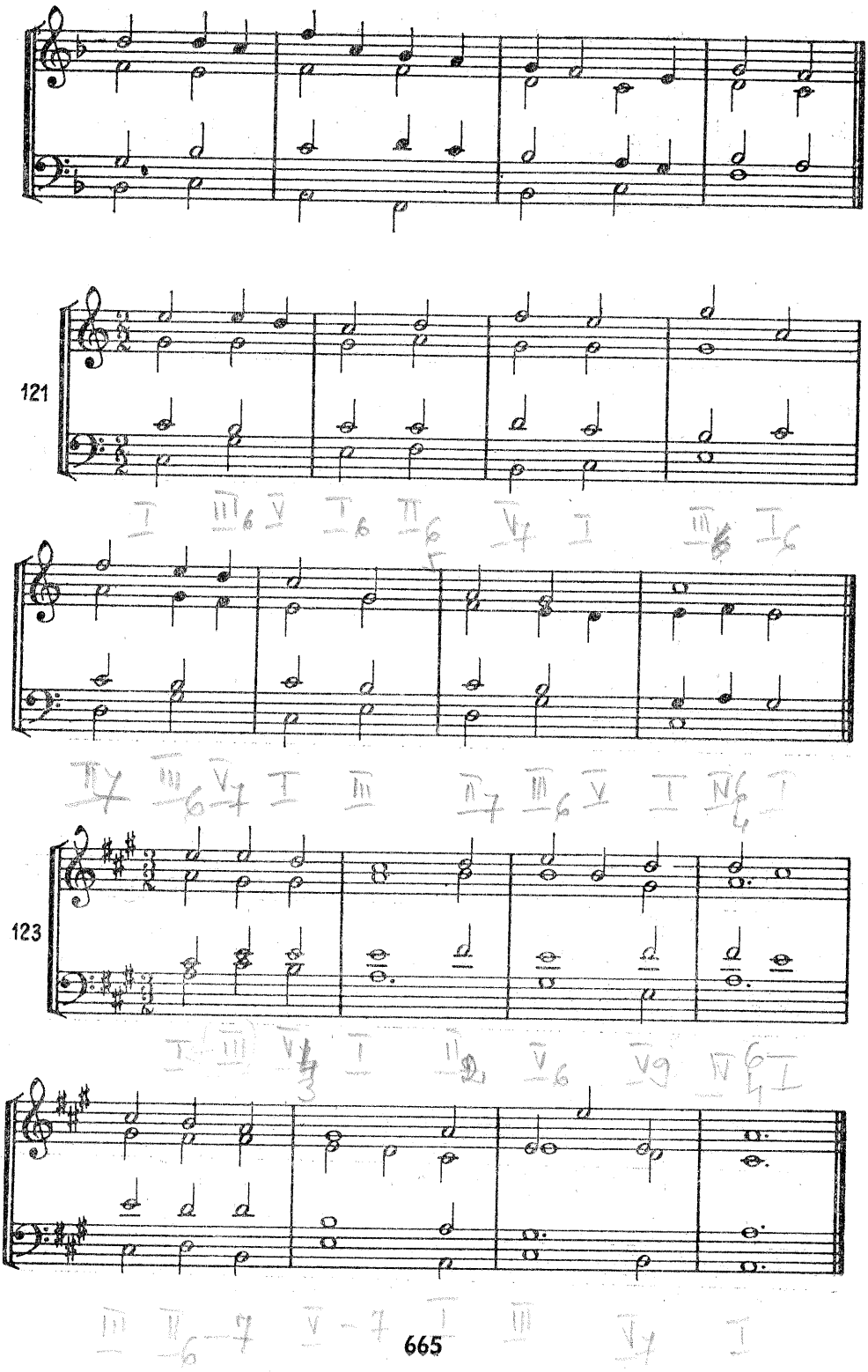

81
85
86

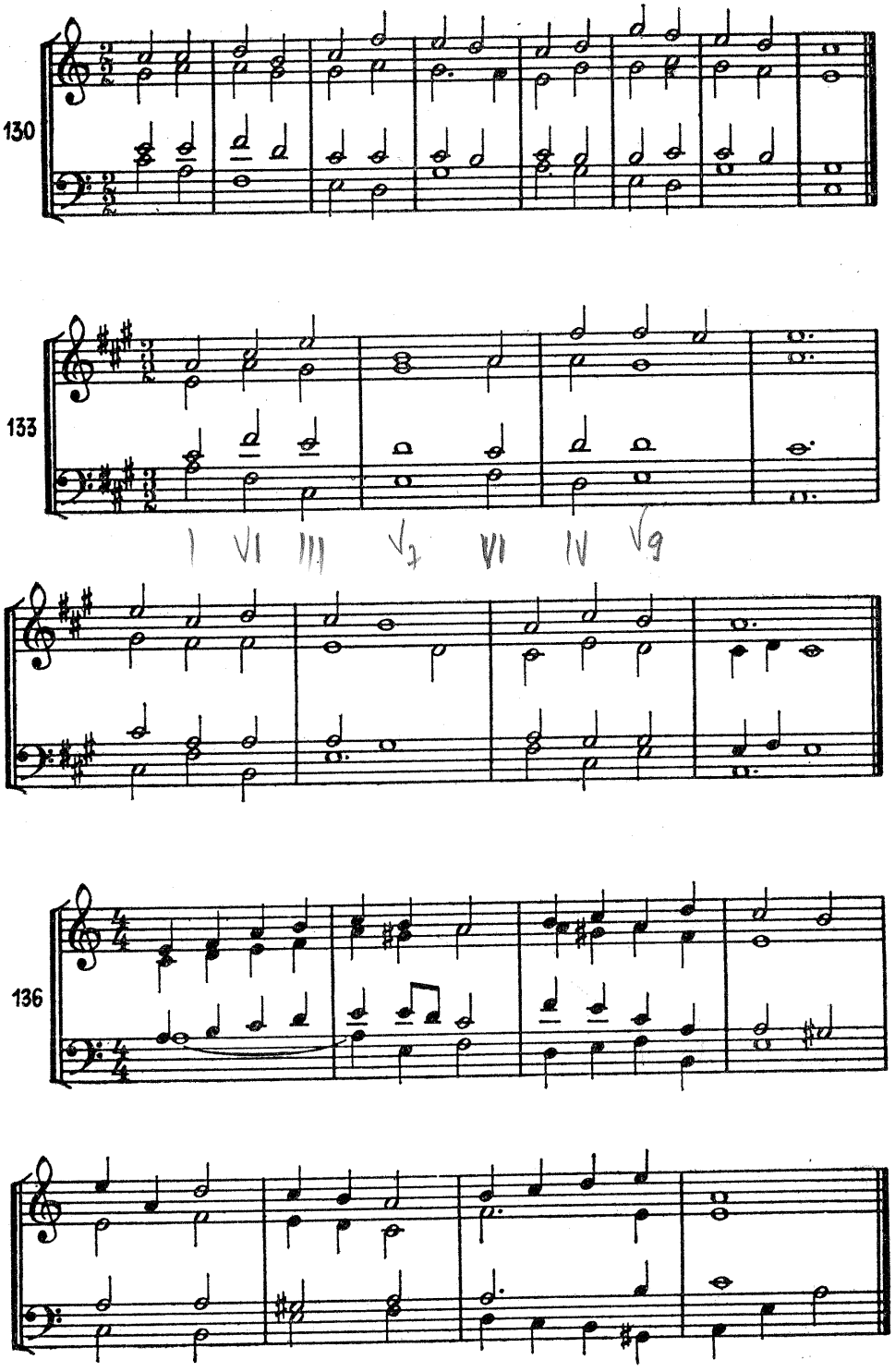

88
92

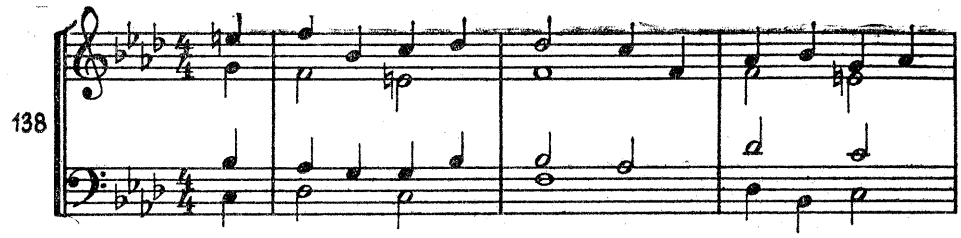

99
102

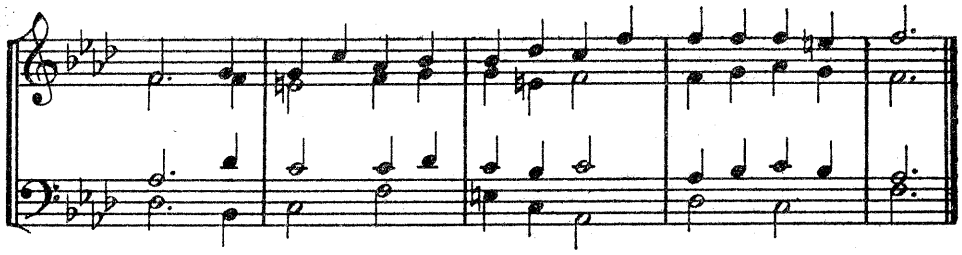

105
109
112

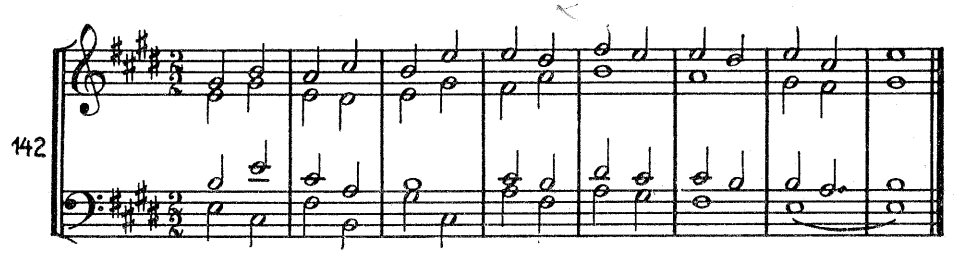

115
117

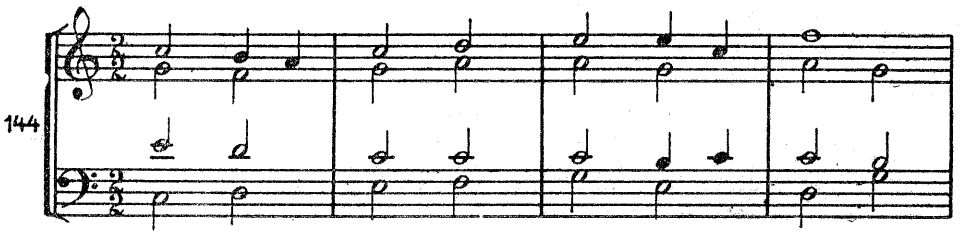

121
123

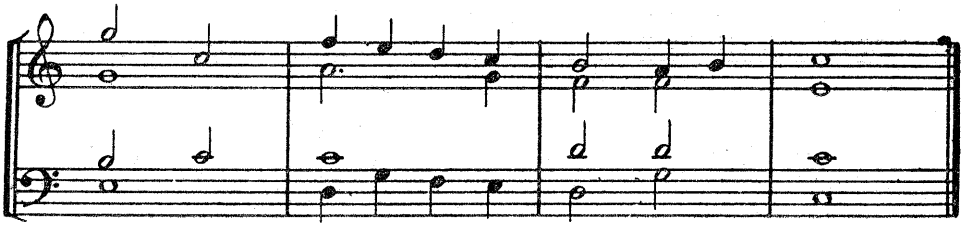

130
133
136

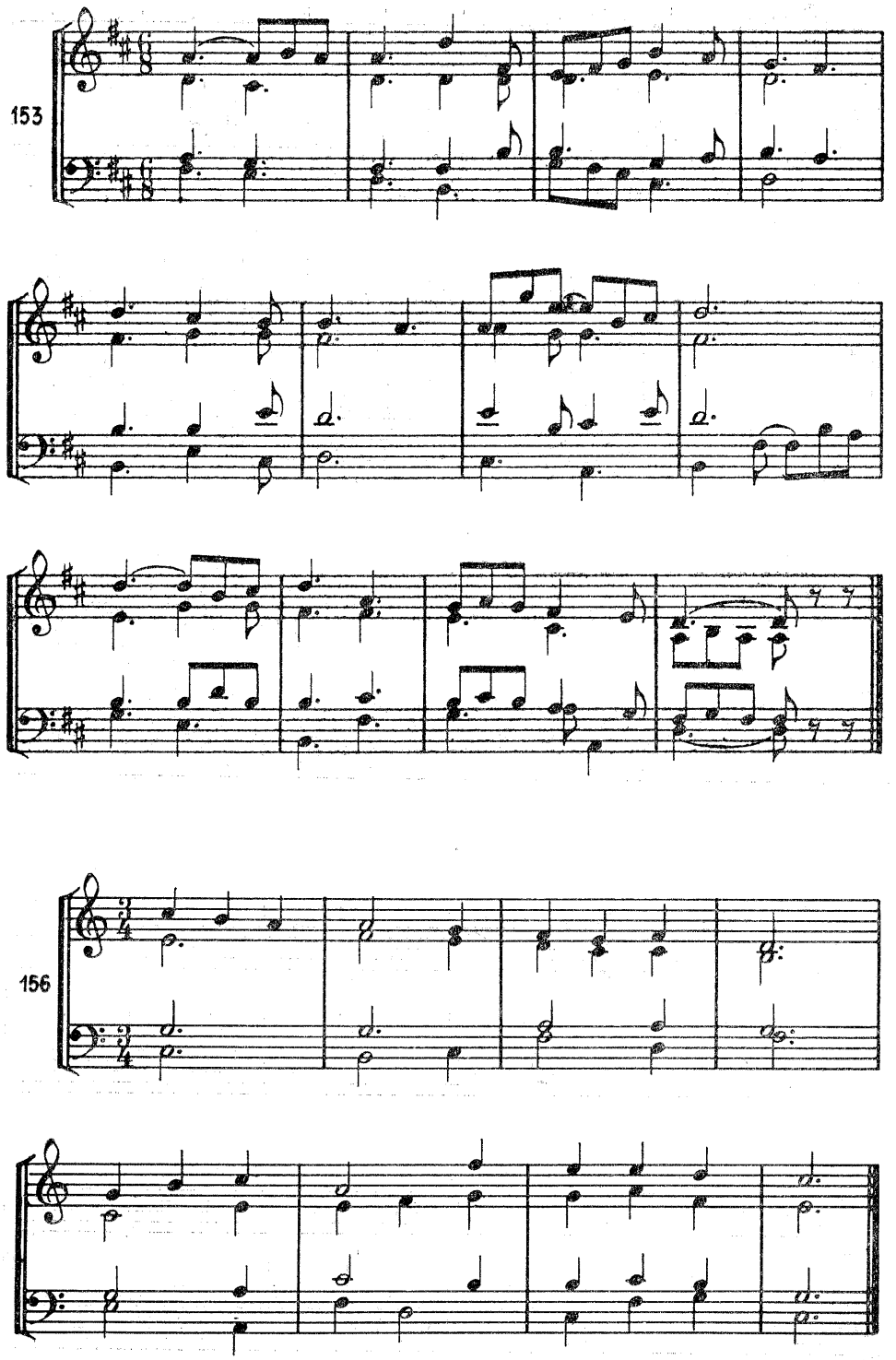

138

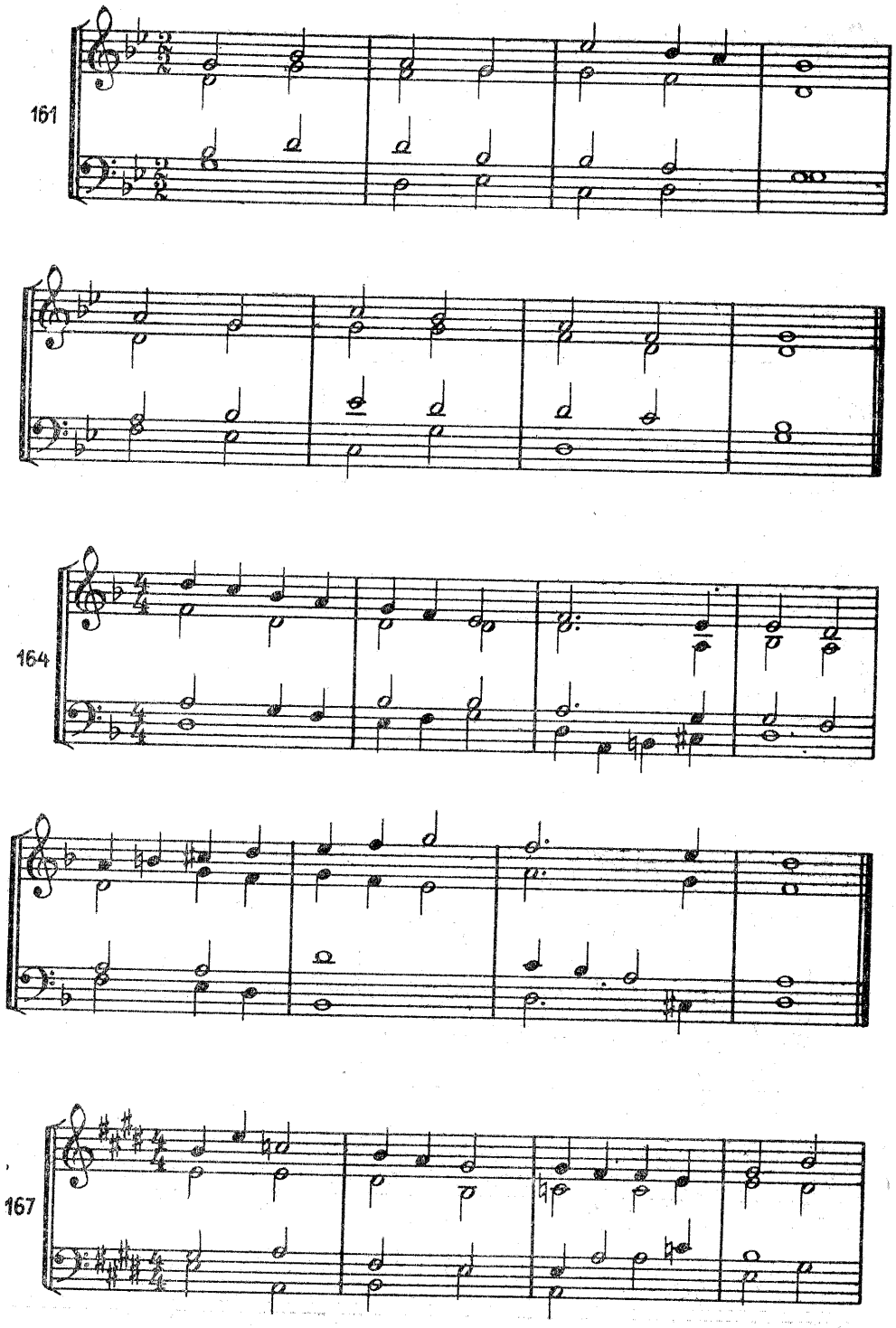


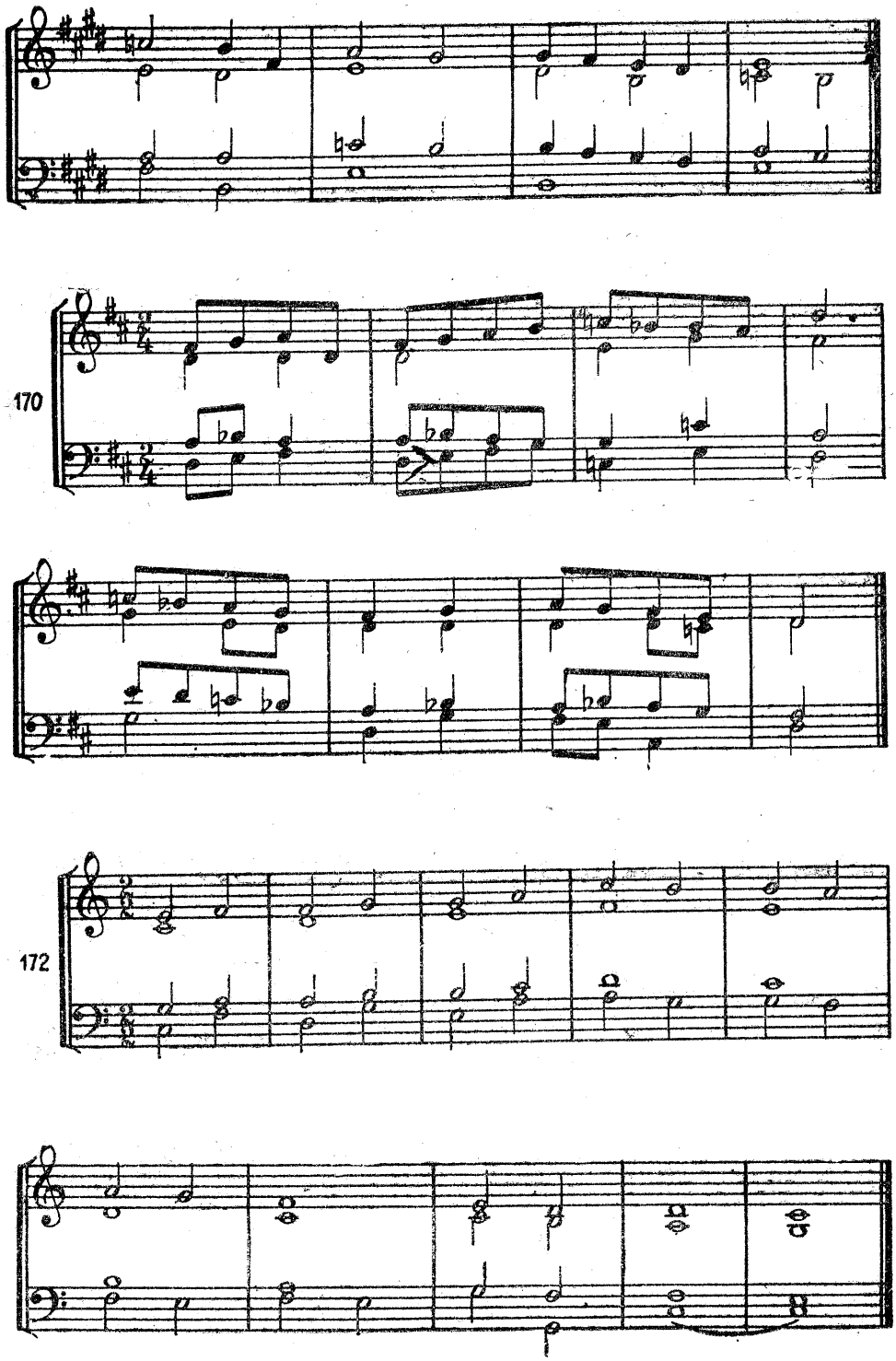

142

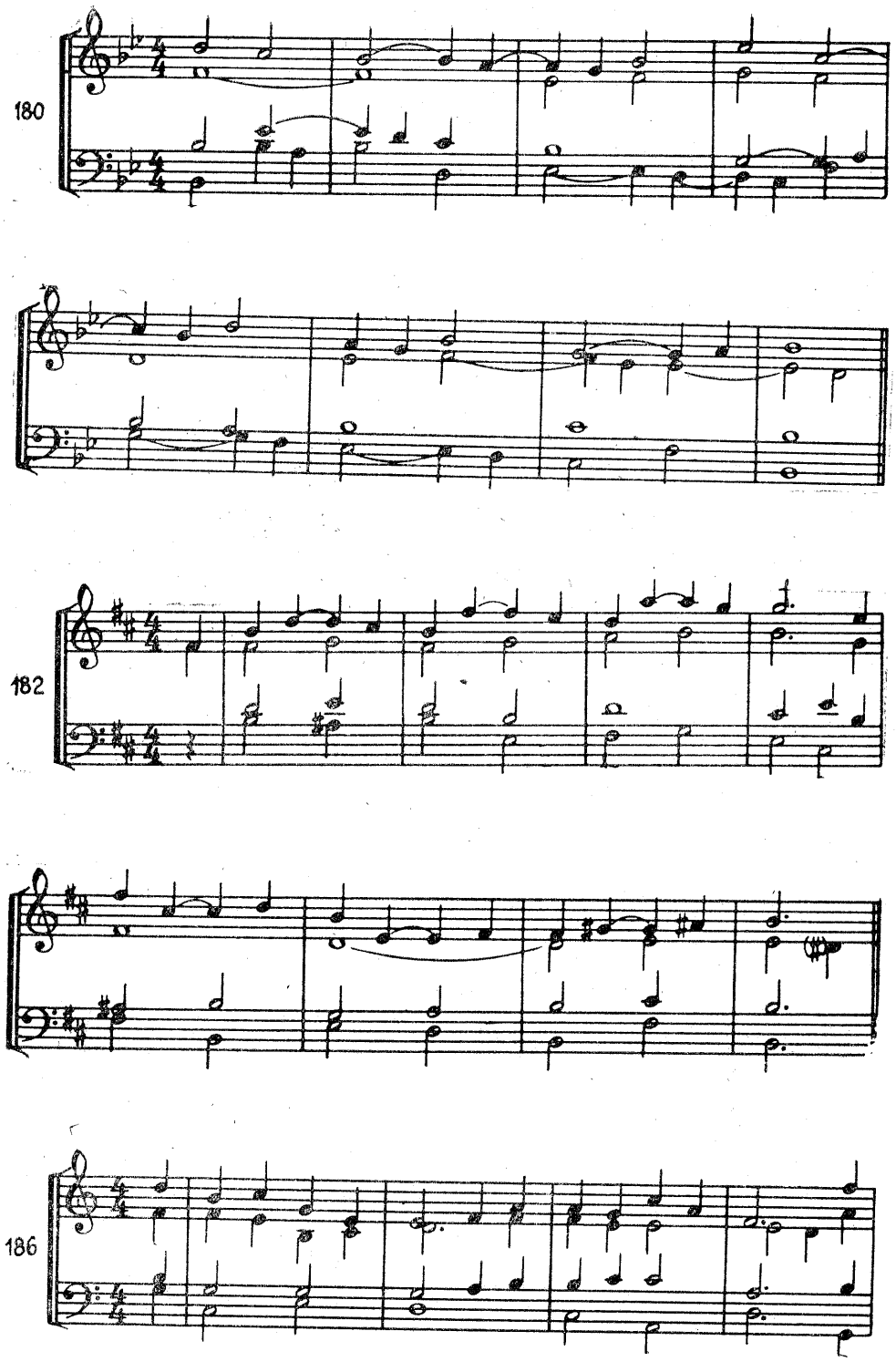

144

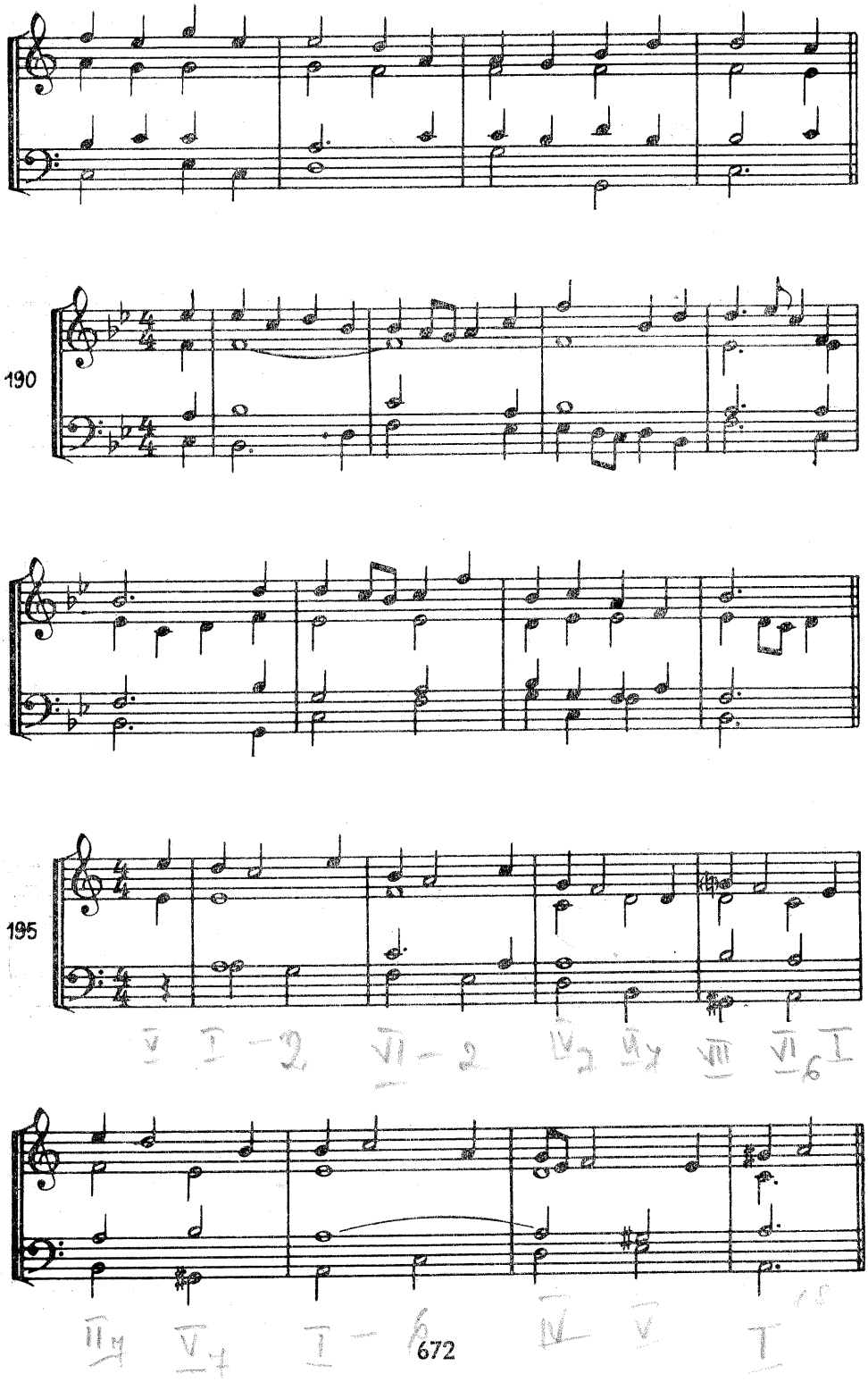



153
156


161
164
167


170
172


180
182
186

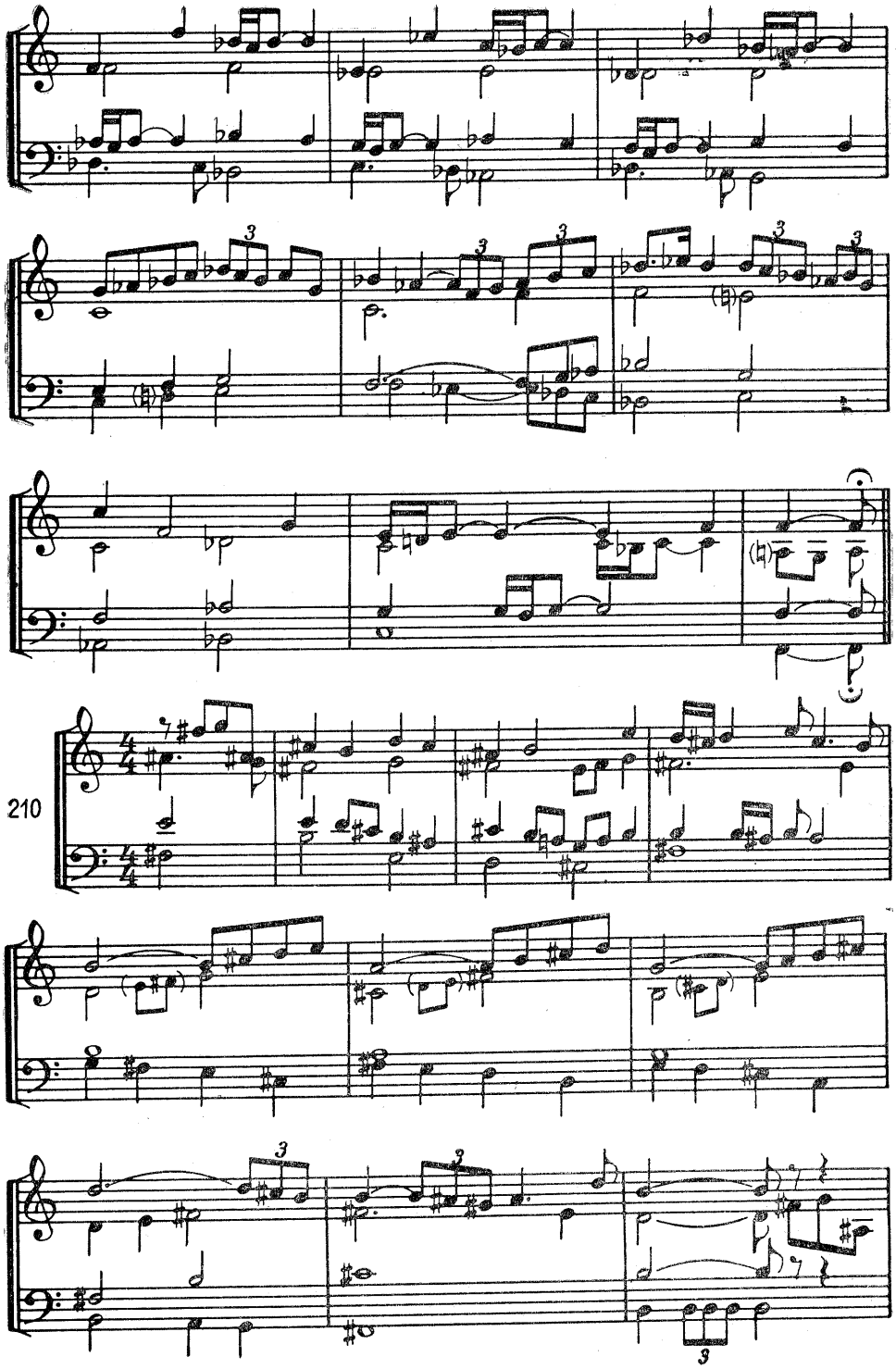

190
195

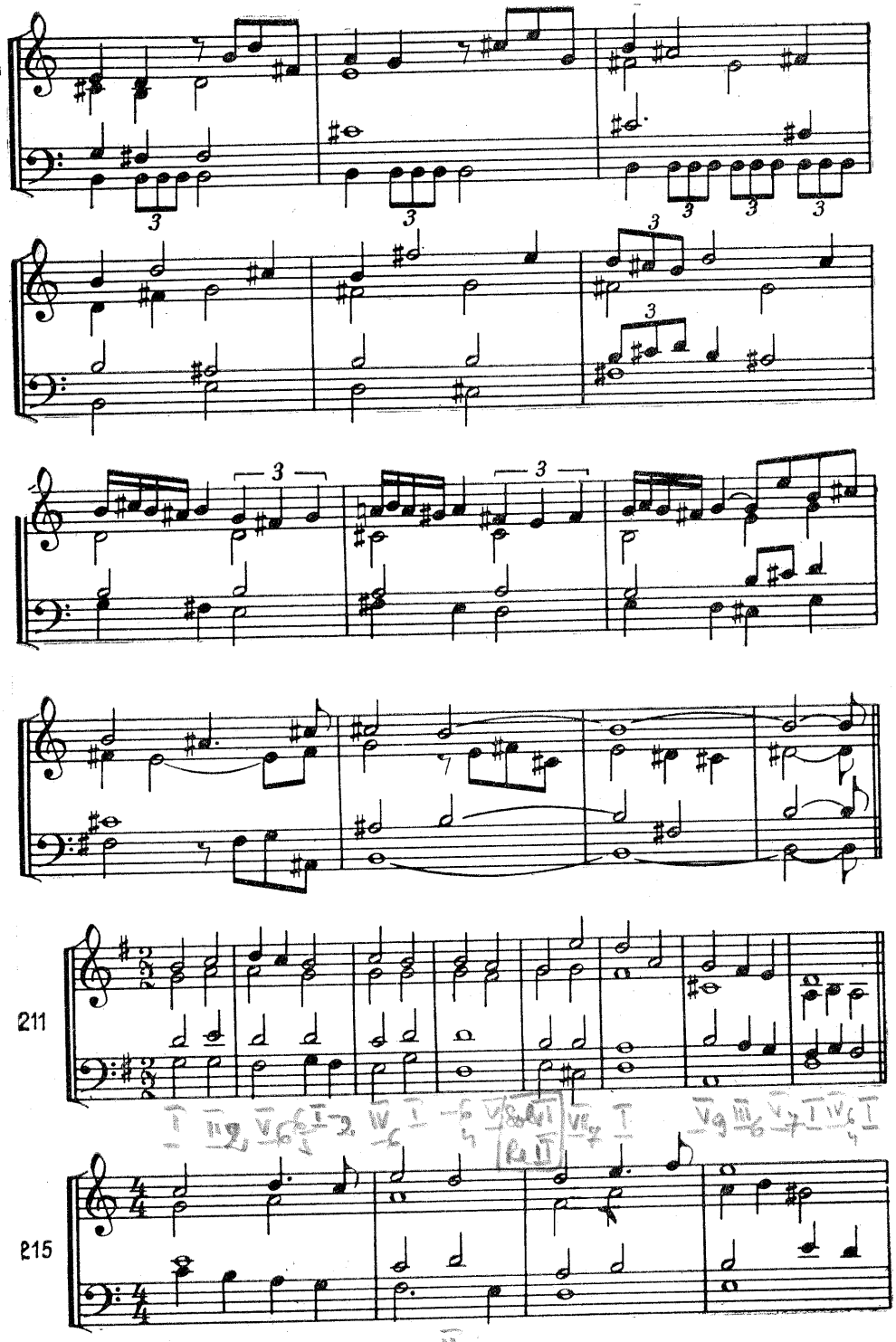
199

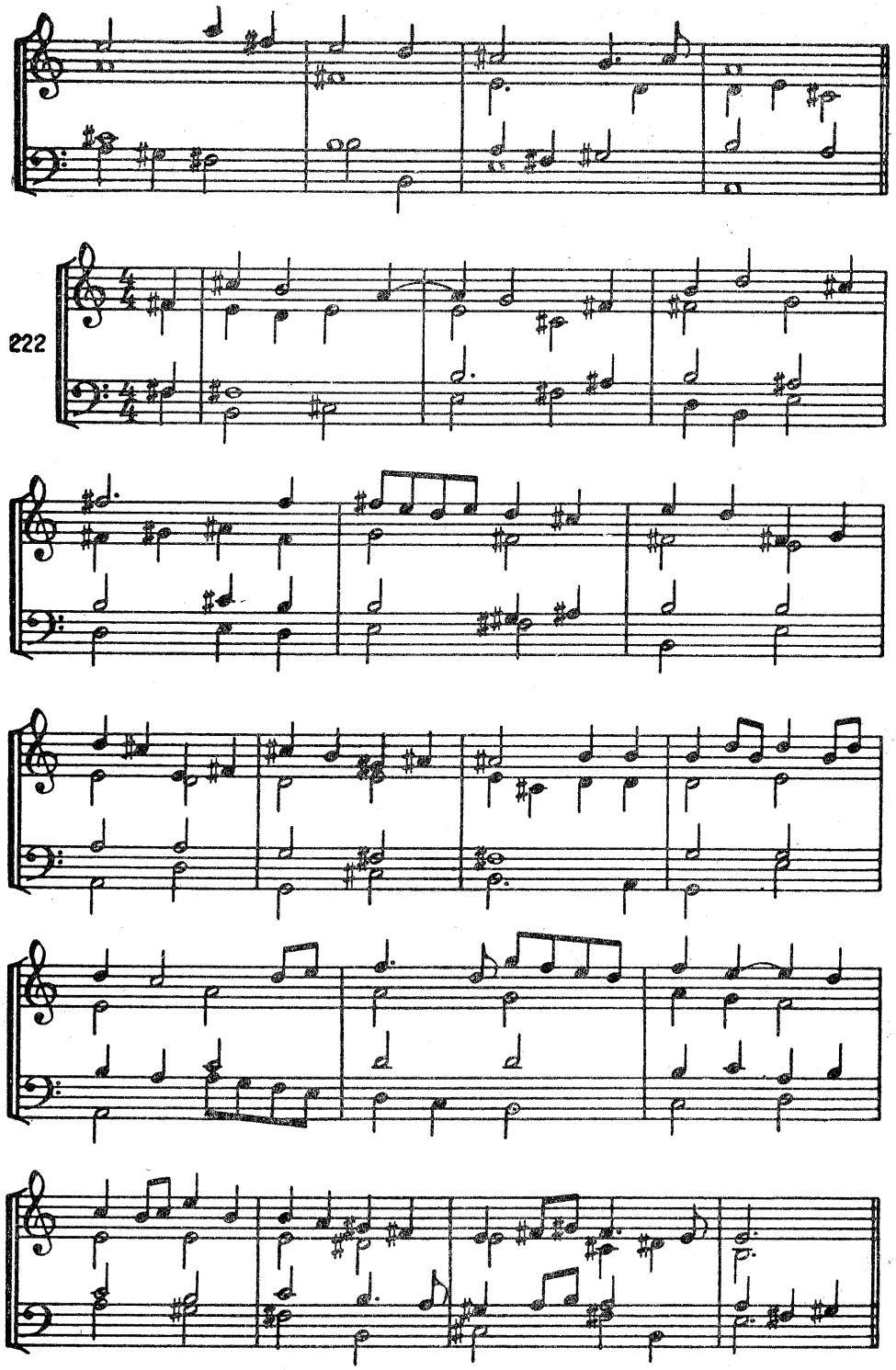
202

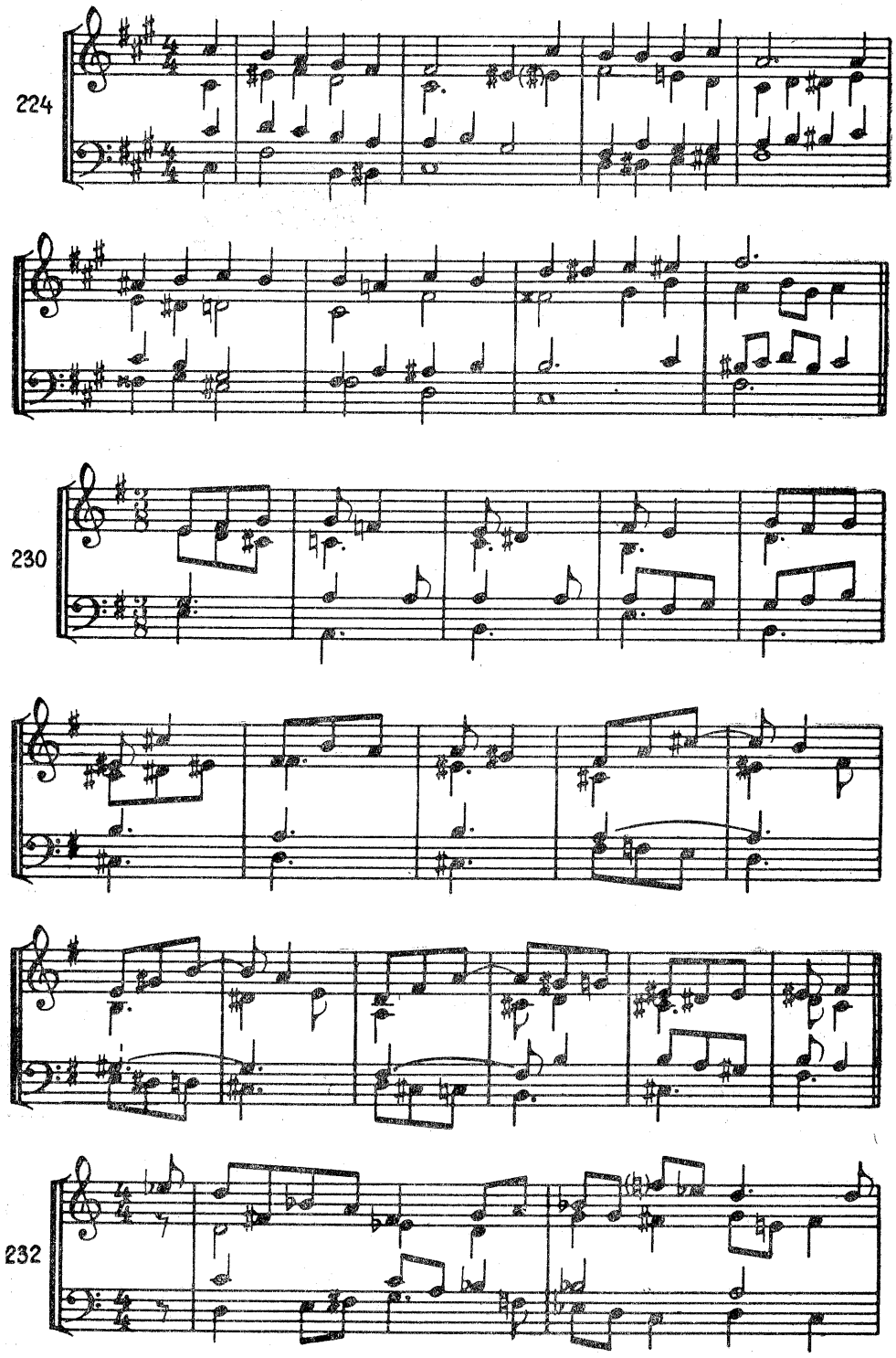
204

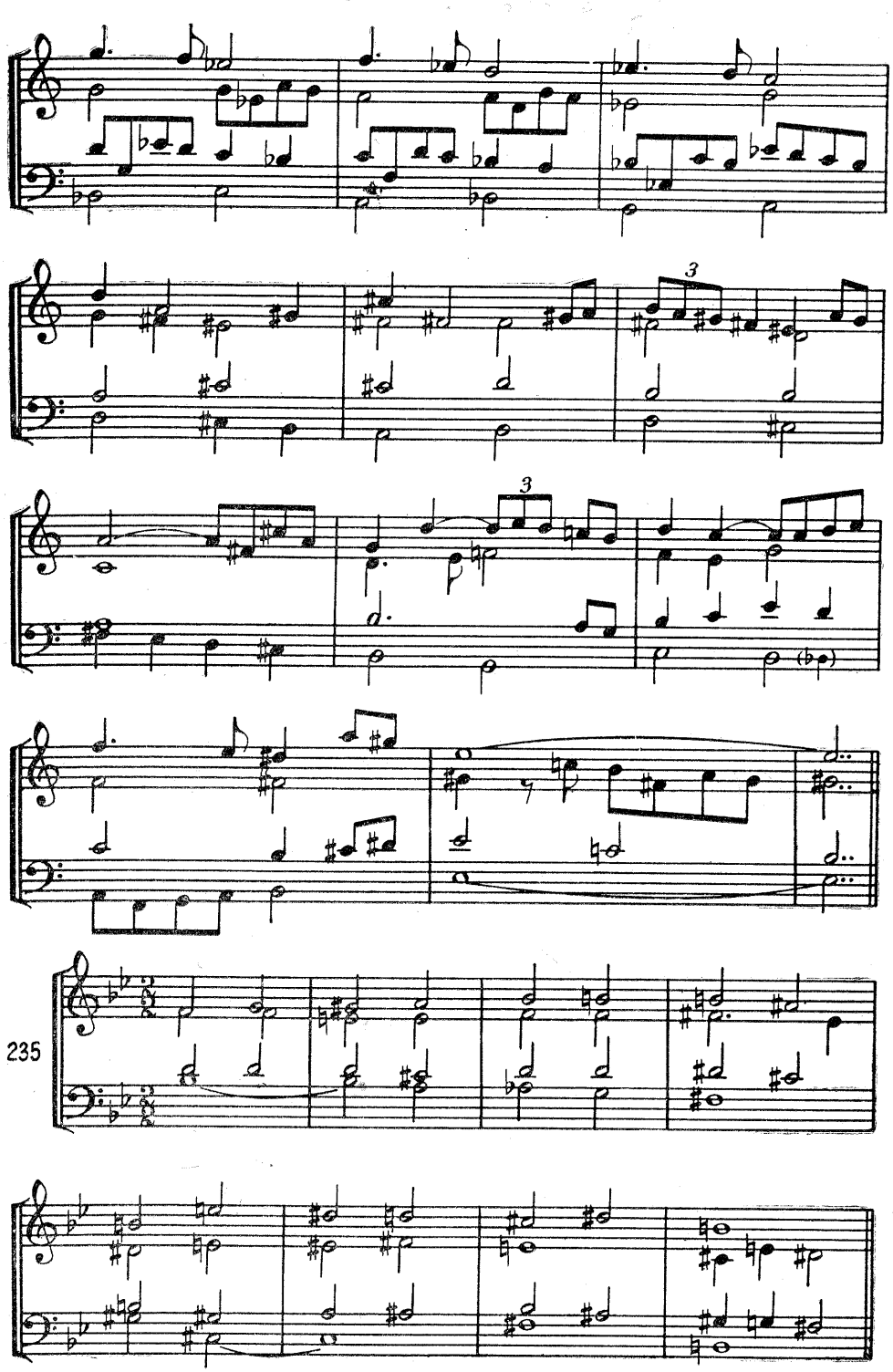
206

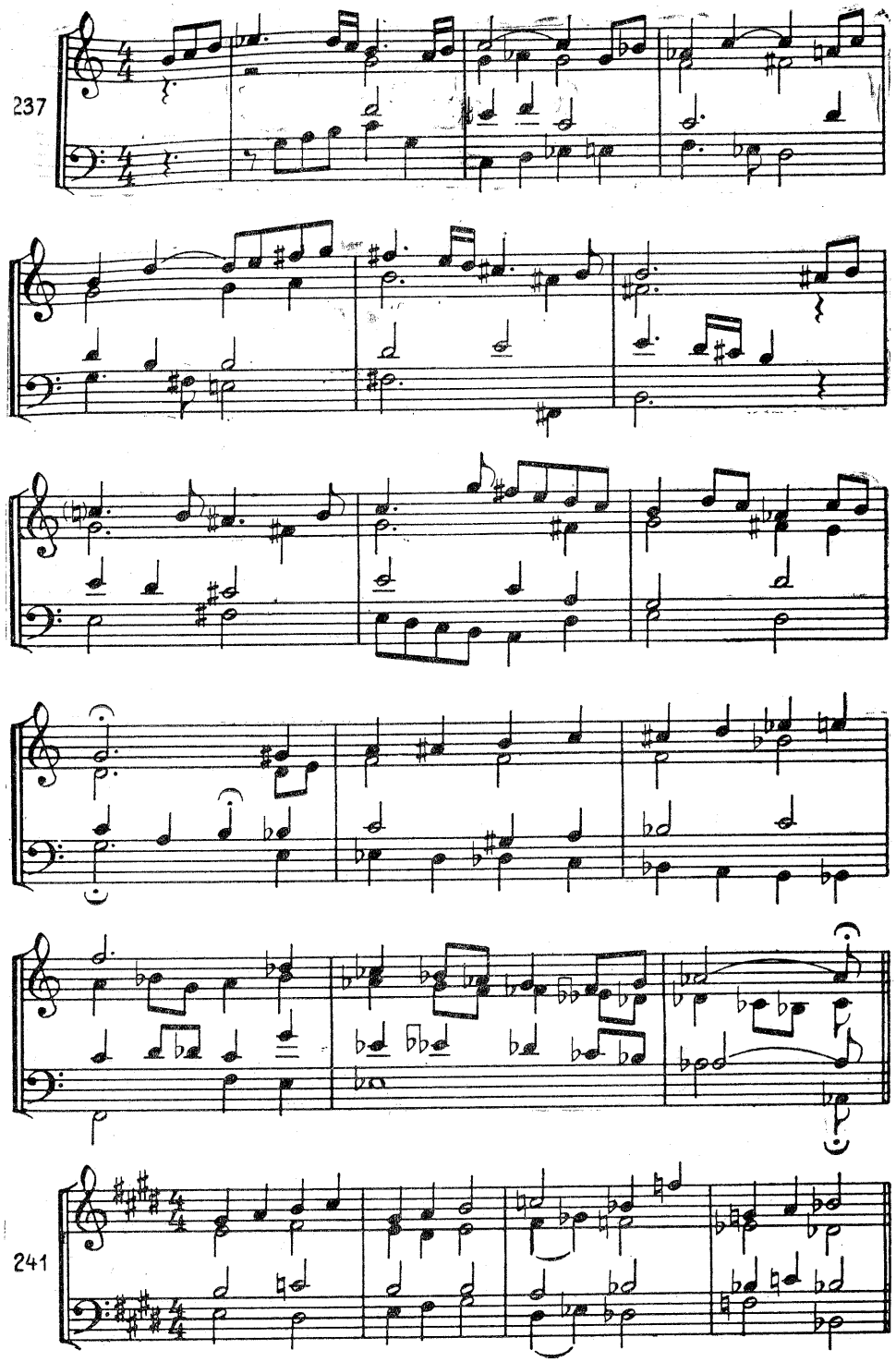

210

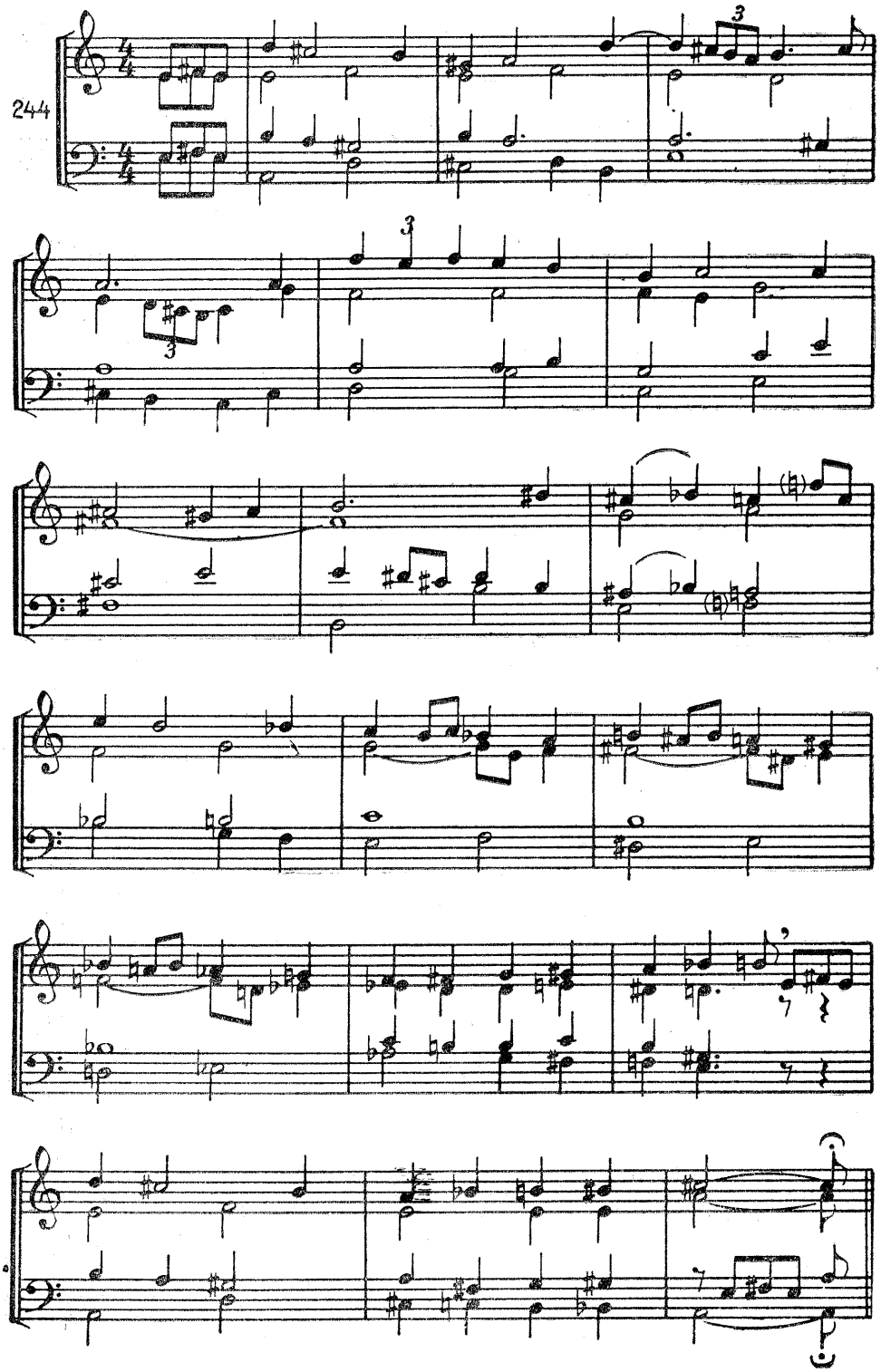

211
215


222


224
230
232


3
3
235


237
241


244

Pentru aprofundare și pentru a se obține temele necesare capitolelor următoare, se va recurge la citarea unor melodii autentice din repertoriul universal și românesc, dat fiind faptul că elevul deține acum suficiente procedee de tehnică în lucru, care să-i permită o organizare artistică și nu una limitată, scolastică.

Pentru cromatisme, se vor utiliza fragmente mai puțin cunoscute sau mai puțin la îndemînă, din lucrările romanticilor și, în mod deosebit, din Wagner, continuîndu-se cu Debussy și Ravel. Confruntarea ulterioară, cu rezolvarea respectivă a autorilor citați, va constitui cea mai eficace și strălucită lecție de armonie și muzică.

Bibliografie

Alexandru Tiberiu: *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc.* Revista Muzica (Nr. 3, 10, 12 din 1959 și 3, 9, 10 din 1960).

Bentoiu Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară.* Revista Muzica (8/1962 și 5/1963).

Berger Wilhelm: *Structuri sonore și aspectele lor armonice.* Revista Muzica (nr. 9, 10 din 1969) și în studii de Muzicologie, vol. VIII, 1972.

Berger Wilhelm: *Moduri și proporții.* Revista Muzica 1/1963 și în Studii de Muzicologie Nr. 1/1965.

Boulez Pierre: *Penser la musique aujourd'hui.* Editions Gonthier.

Buciu Dan: *Elemente de armonie modală în creația lui Sabin Drăgoi.* Revista Muzica (Nr. 10/1971).

Caussade V.: *Technique de l'harmonie.* Ed. Henry Lemoine, Paris, 1931.

Chailley Jacques: *Traité historique d'analise musicale.* Alphonse Leduc.

Chailley J. et Challan H.: *Theorie complète de la musique.* Al. Leduc,

Chailley J.: *Espliquer l'harmonie ?* Editions Rencontre, Lausanne.

Comișel Emilia: *Folclor muzical.* Editura didactică și pedagogică, 1967.

Costère Edmond: *Lois et styles des Harmonies musicales.* Presses Universitaires de France.

Cuclin Dimitrie: *Despre armonizarea modală.* Revista Muzica (Nr. 4/1957).

Cuclin D.: *Monografii-Sistemul diatonic* (a. Funcțiunile prime ; b. Funcțiunile secundare), 1934.

Cuclin D.: *Tratat de Estetică muzicală.* Tiparul Oltenia, București, 1933.

Drăgoi Sabin: *Monografia muzicală a comunei Belinț* (în Melos). Editura Scrisul românesc, Craiova.

Drăgoi Sabin: *Armonizarea cîntecului popular românesc* (sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi). Revista Muzica (nr. 7, 10, 11, 12 din 1969 și 1, 2, 3, 4, din 1970).

Dubois Thèodore: *Traité d'harmonie.* Ed. Menestrel, Hengel, Paris.

Dupré Marcel: *Cours d'harmonie analytique.* Alphonse Leduc, Paris.

Dupré Marcel: *Manuel d'acompagnement du Plain Chant grègorien.* Al. Leduc.

Eftimescu Florin, Chiriac Mircea Pașcanu Alexandru: *Principii de armonie, vol. I.* Ed. de Stat Didactică și Pedagogică, 1958.

Encyclopédie de la Pléiade: Histoire de la Musique (sous la direction de Roland-Manuel).

Encyclopédie de la Musique, 3 vol. Fasquelle, Paris, 1958.

Falk Julien: *Technique complète et progressive de l'harmonie,* Alphonse Leduc, Paris.

Falk Julien: *Technique de la Musique atonale.* Alphonse Leduc, Paris.

Giuleanu V. și, Iusceanu V.: *Tratat de teoria muzicii.* Editura Muzicală, București, 1962.

Hindemith Paul: *Inițiere în compoziție.* Ed. Muzicală, 1967.

Hindemith Paul: *Traditional harmony.*

Ilin Sava: *Curs de armonie.* Universitatea din Timișoara.

Jagamas Ioan: *Unele observații privitoare la geneza și structura cvartsext-acordului.* Lucrări de Muzicologie. Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1965.

Jarda Tudor, Cherebețiu Celestin, Junger Ervin: *Curs de Armonie,* Editura didactică și pedagogică, București, 1962.

Koechlin Charles: *Traité de L'harmonie.* Editions Max Eschig, Paris, 1938.

Lavignac Albert: *La musique et les musiciens. Librairie* Ch. Delagrave, Paris.

Leibowitz René: *Arnold Schöenberg et son école.* Paris, 1946.

Leibowitz René: *Introduction à la musique de douze sons.* Paris, 1949.

Lenormand René: *Étude sur l'harmonie moderne* (1912) Max Eschig. Paris.

Louis Rudolf und Thuille Ludwig: *Harmonielehre.* Verlag von Ernst Klett, Stuttgart.

Messiaen Olivier: *Technique de mon langage musical.* Alphonse Leduc, Paris.

Messiaen Olivier: *Vingt leçons d'harmonie.* Alphons Leduc, Paris.

Negrea Marțian: *Tratat de Armonie.* Editura muzicală, București, 1958.

Nicola Ioan, Szenik Ileana, Mîrza Traian: *Curs de folclor muzical.* Editura didactică și pedagogică, București, 1963.

Ortigue J. I. d'et Niedermeyer L.: *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant.* 1878.

Osten Elisabeth V. D.: *Der musikalische Satz.* Veb Breitkopf und. Härtel Leipzig, 1955.

Panțîru Grigore: *Notația și ehurile muzicii bizantine.* Editura muzicală, București, 1971.

Petrescu Ioan D.: *Études de paléographie musicale bysantine.* Ed. muzicală, București, 1967.

Rațiu Adrian: *Sistemul armonic al lui Skriabin.* Rev. Muzica (Nr. 2/1972).

Reber Henry: *Traité d'harmonie. Colombier* éditeur, Paris.

Reuter Fritz: *Praktische Harmonik des 20 Jahrhunderts.* Mitteldeutscher Verlag Halle (Saale).

Riemann Hugo: *Manuel de l'harmonie Breitkopf et Härtel.* Leipzig, 1926.

Rimski-Korsakov: *Manual practic de armonie* (tradus de V. Iusceanu), Editura de stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

Schönberg Arnold: *Harmonielehre. Wien,* 1911.

Schönberg Arnold: *Structural functions of harmony.* New York, 1954.

Schreyer J.: *Lehrbuch der Harmonie und der Elementerkomposition Verlag von Karl Merseburger.* Leipzig, 1911.

Siohan Robert: *Horizons sonones.* Flammarion.

Stroe Aurel, Rațiu Adrian: *Modurile împrospătează melodia.* Revista Muzica (Nr. 6/1959).

Terényi Eduard: *Problema polivalenței în armonizarea modernă. Lucrări de Muzicologie.* Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1965.

Terényi Eduard: *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne.* Lucrări de Muzicologie, Vol. 5. Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1969.

Terényi Eduard: *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană.* Lucrări de Muzicologie, Vol. 6. Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj, 1970.

Toduță Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului, vol. I.* Ed. muzicală, 1969.

Toduță Sigismund: *Formele muzicale ale Barocului, vol. II.* Ed. muzicală, 1973.

Vancea Zeno: *Problema tonalității în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic,* Revista Muzica (Nr. 9, 11 și 12 din 1959).

Zirra I. Al.: *Tratat de armonie.* Scrisul românesc, Craiova, 1928.

Cuprinsul

Introducere 3
I. Armonie — Acord 9
II. Armonie la patru voci 25
III. Înlănțuirea acordurilor principale 45
IV. Realizarea temelor 57
V. Cîntul dat 64
VI. Cadențele 70
VII. Răsturnarea întîi a acordurilor principale 78
VIII. Răsturnarea a doua a acordurilor principale 85
IX. Septima de dominantă[1] 112
X. Nona de dominantă 133
XI. Acordurile secundare 150
— Acordul treptei a II-a 157
— Acordul treptei a III-a 180
— Acordul treptei a VI-a 195
— Acordul treptei a VII-a 208
XII. Acordurile de septimă ale tonicii și subdominantei 221
XIII. Diferite tipuri de minor și major 225
XIV. Secvențele sau marșurile armonice[1]. 242
XV. Notele melodice, efectiv disonante 252
XVI. Modulația 301
XVII. Sistemul cromatic 340
XVIII. Modulația cromatică 385
XIX. Modulația enarmonică 398
XX. Armonizarea la două, trei, cinci și mai multe voci 405
XXI. Armonizarea instrumentală 420
XXII. Acordurile de cinci, șase și mai mult sunete 436
XXIII. Armonia impresionistă 461
XXIV. Politonalitatea 504
XXV. Atonalismul 512
XXVI. Dodecafonia serială 526
XVII. Armonizarea modală 538
XXVIII. Modalul popular românesc 552
Teme pentru rezolvare 599
Teme rezolvate 651
Bibliografie 682